

الخيار الإبداعي

د. أحمد بن صالح الطامي*

ينتظرون من يشد على أيديهم ويتيح لهم الفرصة لنشر إبداعهم.

هذه الأمسيات حالها حال المحاضرات من حيث الحضور، فكان لابد من أن نوجد الفرصة لنشرها عبر مجلة النادي. الرابع: إتاحة الفرصة للباحثين والباحثات والمبدعين والمبدعات عمومًا لنشر أبحاثهم ودراساتهم وفكرهم وإبداعهم في المجلة.

لهذه الأسباب وغيرها أثرنا أن تكون مجلة النادي الأدبي مجلة ذات طابع علمي بحثي فكري إبداعي يعكس جوهر نشاط النادي. ستكون المحاضرات والأمسيات التي ينظمها النادي أحد المصادر الرئيسة لمحتويات المجلة، كما ستفتح (أبعاد) ذراعها لكل مشاركة بحثية أو إبداعية جادة. ومن هنا اخترنا لها اسم (أبعاد) لتأكيد أبعادها في القضايا الفكرية والوطنية، والأبحاث والدراسات الأدبية والثقافية، وفي الكتابة الإبداعية.

إننا نأمل في تقديم إصدار يسهم في إثراء حركة النشر الثقافي في بلادنا، وهو أمل أجزم أنه لن يتحقق بدون تفاعل القراء والباحثين والمبدعين مع هذا الإصدار الوليد. إن أبوابنا مشرعة لتقبل الاقتراحات والانتقادات التي لا نشك في أنها ستدعم هذا الإصدار وتطوره. وهذه دعوة مفتوحة لكل راغب في مشاركتنا في هذا الإصدار ببحث أو دراسة أو رأي أو نص إبداعي.

وبعد، إنه لفأل حسن لـ (أبعاد) أن يصدر عددها البكر متزامناً مع ملتقى نادي القصيم الأدبي الثالث (جماليات القصيدة الحديثة في المملكة العربية السعودية) الذي يشارك فيه كوكبة من الأدباء والباحثين والمبدعين، من الجنسين، لنؤكد أنها إصدار موجه للجميع يمتاح مادته من مفكري ومفكرات ومبدعي ومبدعات وباحثي وباحثات وطننا الكبير. ومن الله نستمد العون والتوفيق.

بحمد الله وتوفيقه وعونه، هاهو العدد الأول لمجلة نادي القصيم الأدبي (أبعاد) يصدر بعد طول انتظار. منذ تشرفت الإدارة الحالية بمسؤولية النادي والمجلة تشغل هاجس مجلس الإدارة. لقد أثرنا ألا يبدأ صدورنا إلا بعد تحديد هويتها وأهدافها. كنا بين عدة خيارات أهمها اثنان: فإما أن يكون إصداراً ثقافياً عاماً صفحاته مفتوحة لأي موضوع. وإما أن يكون إصداراً علمياً بحثياً إبداعياً يعنى بالدراسات والأبحاث التي تهتم المثقفين والباحثين وطلاب العلم عمومًا، كما يعنى بالنصوص الإبداعية الشعرية والسردية والنثرية. وكان لكل من الخيارين إيجابياته وسلبياته.

وبعد مناقشات مستفيضة أثرنا الخيار الثاني لعدة أسباب أهمها: أولاً: كثرة المجلات الثقافية سواء على مستوى المملكة أو الوطن العربي. هذه الكثرة لا تتيح مجالاً واسعاً للإضافة أو الجديد بل ستكون المجلة الثقافية العامة جدولاً صغيراً يصب في تيار متدفق متلاطم. وكان خوفنا أن يولد الإصدار وهو لا يملك مقومات المنافسة فيؤاد في مهده. الثاني: المجلة الثقافية العامة تحتاج إلى هيئة تحرير محترفة لضمان المنافسة والاستمرار، وهو ما لا يتوافر حالياً للنادي. الثالث: يتميز البرنامج المنبري الثقافي للنادي في كل عام بمحاضرات علمية متميزة يقدمها علماء وباحثون متمكنون ويشكلون رموزاً رئيسة من رموزنا الثقافية. هذه المحاضرات لا يحضرها - للأسف الشديد - إلا عدد محدود من الجمهور، كما هي حال الفعاليات الثقافية والأدبية. ورأينا أن من الحكمة أن نعمم هذه الدراسات والأبحاث في نشاط النادي المنبري لعموم المثقفين والأدباء وعشاق الكلمة عبر مجلة النادي. وإلى جانب النشاط المنبري، هناك الأمسيات الإبداعية الشعرية والسردية التي ينظمها النادي ويشارك فيها عدد من المبدعين سواء من عرفوا واشتهروا بإبداعهم المتميز أو من المبدعين الواعدين الذين



في الفكر والإبداع

مجلة فصلية تعنى بالأدب والثقافة والإبداع تصدر
عن نادي القصيم الأدبي

المشرف العام :

د. أحمد بن صالح الطامي
رئيس النادي

رئيس التحرير :

د. حمد بن عبد العزيز السويلم
نائب رئيس النادي

مدير التحرير :

تركي بن منصور التركي
عضو اللجنة الثقافية بالنادي

الأعضاء :

أ. أحمد اللهيب

أ. صالح العوض

أ. عبد الحليم البراك

د. عبد الرحمن السديس

أ. عبدا لرحمن الغنائم

أ. عبد الرحمن القاضي

د. عبد العزيز الخويطر

أ. منصور المهوس

المراسلات باسم رئيس التحرير عبر الوسائل التالية :
البريد الإلكتروني adabi-qassim@hotmail.com

موقع النادي الإلكتروني :

www.adabi-qassim.com

ناسوخ ٢٨١٤١٤٨ - ٠٦

ص.ب. ٨٧٢ رمز بريدي ٥١٤٣١

بريدة المملكة العربية السعودية

إدارة النشر :



دار أقلام للنشر والإعلام

القصيم - ص.ب. ١٣٥٩ - بريدة

هاتف : ٣٨٢٤٥٥٦ (٠٦) فاكس : ٣٨٣٤٥٥٧ (٠٦)

محتويات العدد

افتتاحية

الشاعر (مسافر) يستحضر الرمز في دارة المتنبي

د. حمد السويلم

الحداثة وما بعد الحداثة

د. محمد بن عبد الرحمن الخراز

الشاعر صالح العثيمين وشواطي يقتلها العطش

أحمد بن سليمان اللهيب

بنو هلال بين الحقيقة والخيال

عبد الرحمن بن عبد الله الغنائم

أثر المجتمع في التشكيل الروائي

د. إبراهيم علي الدغيري

أثر الاغتراب في الشكل القصصي

د. إبراهيم بن منصور التركي

بوح السرائر للشاعر جابر سلمان

د. عبد الكريم محمد حسين

سقف الكفاية . . إبداع روائي تجاوز المضمون

تركي بن منصور التركي

سليمان الدخيل . . رائد الصحافة النجدية

محمد بن عبد الرزاق القشعمي

المثقفون السعوديون . . وهاجس التغيير

عبد الله القفاري

في ضيافة أبي الطيب (شعر) أحمد الصالح (مسافر)

عتاب (شعر) محمد بن علي التركي

مهند (شعر) مهند بن صالح محمد العوض

بقايا (شعر) أحمد محمد صالح محمد السويد

كأنما أخي يفتش عن رامبو (قصة قصيرة) يوسف المحيميد

رمل . . . (قصة قصيرة) أمل الفاران

الرجل الذي تخونه الأبواب (قصة قصيرة) منصور العتيق

حلم ردي، (قصة قصيرة) سارة الشبيلي

صانع الملح (قصة قصيرة) جبير المليحان

لم يكن الانتظار كافياً (قصة قصيرة) هديل العبدان

حلقة مفرغة (قصة قصيرة) خالد العوض

الرسم

الأخيرة

- الأفكار الواردة في المجلة تعبر عن آراء كاتبها.
- ترتيب الموضوعات والمقالات يخضع لاعتبارات فنية.

٢٠

أثر الاغتراب في الشكل القصصي (مكعبات من الرطوبة أنموذجا)

تنحو كثير من الدراسات النقدية والأدبية إلى النظر في جوانب موضوعية أو فنية في العمل الأدبي، فتتناولها بالدرس والبحث والرصد والتحليل. ولكن الدراسات التي حاولت أن تكشف عن صلة الموضوعي بالفني تبدو أقل من تلك الدراسات بكثير. لهذا ستحاول هذه الصفحات تناول ذلك في عمل سردي، للنظر في الآثار التي يخلفها المحتوى والموضوع على جوانب التشكيل الفني، وبالأخص لغة النص. وستقوم هذه الورقات بدراسة ذلك من خلال بحث أثر المحتوى الاغترابي في أسلوب الصياغة اللغوية للعمل السردي، وسوف تتم هذه الدراسة على مجموعة قصصية يبرز فيها الحس الاغترابي الممض، وهي مجموعة القاص عبد الله السالمي(١) (مكعبات من الرطوبة)(٢).

٤٠

سليمان الدخيل . . رائد الصحافة النجدية

ولد سليمان بن صالح بن دخيل بن جار الله النجدي الدوسري ببريدة من إقليم القصيم بوسط نجد عام ١٢٩٠هـ/١٨٧٣م، نشأ في أسرة كان لها شأن فوالده صالح بن دخيل كان يعد من علماء بريدة البارزين، وعمه جار الله ابن دخيل كان تاجراً مشهوراً ووكيلاً لآل رشيد في بغداد أثناء الحرب العالمية الأولى.

بعد أن تلقى سليمان الدخيل شيئاً من التعليم الديني في بلدته بريدة، تاقّت نفسه إلى الاستزادة من العلم، فانتقل من القصيم إلى البصرة فبغداد، حيث قابل عمه جار الله الذي شجعه على الدراسة لإكمال تعليمه، وبعد فترة سافر للهند لممارسة التجارة والتزود بالعلم.

٥٤

قراءة أولية لقصيدة أحمد الصالح (في ضيافة أبي الطيب)

يقف الشاعر السعودي أحمد الصالح والذي اشتهر بلقب [مسافر] في طليعة الشعراء الذين مثلوا الحركة الأدبية خلال العقود الثلاثة الماضية.

وقد تأثر الشاعر - شأنه في ذلك شأن أغلب الشعراء السعوديين من جيله - بالشعر الحر، إذ غلب في دواوينه شعر التفعيلة، وقليلاً ما يستخدم العروض الخيلية في شعره، وتأثر - أيضاً - بالتقنيات الفنية التي وصفها الشعراء الجدد في مصر وفي العراق وغيرهما.وهي تقنيات يلجأ إليها الشعراء للتخفف من سطوة الوجدان الذي كان يهيمن على الشعراء الرومنسيين.

صورة الغلاف : من أعمال الفنان التشكيلي خالد الصوينع

الشاعر (مسافر) يستحضر الرمز و يحل ضيفاً في دارة المتنبى

قراءة أولية لقصيدة أحمد الصالح (في ضيافة أبي الطيب)

يقف الشاعر السعودي أحمد الصالح والذي اشتهر بلقب [مسافر] في طليعة الشعراء الذين مثلوا الحركة الأدبية خلال العقود الثلاثة الماضية. وقد تأثر الشاعر - شأنه في ذلك شأن أغلب الشعراء السعوديين من جيله - بالشعر الحر، إذ غلب في دواوينه شعر التفعيلة، وقليلًا ما يستخدم العروض الخليلية في شعره، وتأثر - أيضاً - بالتقنيات الفنية التي وصفها الشعراء الجدد في مصر وفي العراق وغيرهما، وهي تقنيات يلجأ إليها الشعراء للتخفف من سطوة الوجدان الذي كان يهيمن على الشعراء الرومنسيين. وهذه إحدى قصائد الشاعر أحمد الصالح تكشف عن منهجه في الإبداع وطريقته في البناء الشعري. وقد جاءت هذه القصيدة بعنوان (في ضيافة أبي الطيب المتنبى) ونشرها في ديوانه (انتفضي أيتها المليحة). وإذا كان العنوان يمثل أهم عتبات النص فإن مقاربته النقدية تعد أساسا مهما لأي إجراء نقدي.

وإذا تفحصنا عنوان هذه القصيدة نجد أن الشاعر نقل زاوية الرؤية من الداخل إلى الخارج، فالشاعر يستدعي أبا الطيب المتنبى لا ليستضيفه وإنما ليحل الشاعر ضيفاً على أبي الطيّب، وكأن الشاعر أراد أن يجعل من نفسه راوياً موضوعياً يراقب الأحداث من الخارج لكنه رغم ذلك يروي من الداخل بوصفه شاهداً على ما يجري، يرقبه وهو متخف خلف أقنعته الفنية، فالشاعر أراد أن يوهننا بغيابه عن ميدان الأحداث ليمُنح نصه موضوعية، ويجعل من نفسه وسيطاً بين الحدث والقارئ.

وقد اختار الشاعر شخصية المتنبى لتكون إحدى الأقنعة التي يختفي وراءها؛ لأن المتنبى رمز للتناقضات الكبيرة في الثقافة العربية، و هو مدار إشكالات حياتية وإبداعية لا تتوافر في أي شاعر عربي آخر، كما تتوافر فيه، فهو شخصية قلقة تتحرك فيها نخوة الإنسان العربي، وتتأجج فيها كرامة الأمة العربية.

والتقنية الأساسية في هذه القصيدة تقوم على استدعاء الرمز التاريخي، الذي أصبح عند الشاعر المعاصر من العناصر الأساسية التي يستقي منها كثيراً من شخصياته ليتخذ منها أقنعة معينة ، يعبر من خلالها عن رؤيته ومواقفه الخاصة، أو يوظفها توظيفا أسطوريا يفتح آفاقاً دلاليةً رحبة، ويؤدي إلى تعميق العمل الأدبي من خلال استثمار الإحساس بقيمة التأريخ الحضارية.

وهنا يتم التمازج بين ما هو شخصي وذاتي، وبين ما هو نوعي وموضوعي، وتكون التجربة (مؤتلفة بين الجزئية والكلية وهذا هو المذهب الذي يجب اعتماده لحسن موقع الكلام به من النفس.. فكثيرا ما يقع بوضع معاني الفصول على هذه الصفة تعجيب للنفس، وانقياد إلى مقتضى الكلام، لكون المعاني الكلية مظنة لوقوع الاقتداء والاتساء بها للسامع).

وحينما يتم التلاحم والتداخل بين الشخصية التراثية التي يستدعيها الأديب، والحدث الذي تعبر عنه القصيدة، فإن هذا التلاحم يضيف على امتداد القصيدة حالة نمو فعال.

(ويضيفي على العمل الشعري عراقة وأصالة، ويمثل نوعا من امتداد الماضي في الحاضر، وتغلغل الحاضر بجذوره في تربة الماضي الخصبة المعطاء، كما أنه يمنح الرؤية نوعا من الشمول والكلية، حيث يجعلها تتخطى حدود الزمان والمكان ويتعانق في إطارها الماضي والحاضر).

نتيجة لهذا اتجه الأدباء المعاصرون إلى موروثهم يستمدون من مصادره المختلفة ومن معطياته المتنوعة ما يضيفي على تجاربهم بعدافنيا ويمنعها ثراء دلاليا. وفي هذه القصيدة نجد الشاعر "مسافر" يوظف "القناع" للكشف عن رؤيته لواقع الأمة العربية وتخاذلها تجاه قضاياها الرئيسية.

حيث اتخذ من "حذام" قناعا يتخفى وراءه الشاعر ويبث من خلاله أحزانه وآلام أمته.

وقد اختار هذا القناع لاقتراحه بالصدق في مفهوم الإنسان العربي. ولقد كثف الشاعر في هذه القصيدة الرموز التاريخية والتراثية. وإن مما يسلم به (أن استحضار التراث في التشكيل الإبداعي المعاصر استحضارا فاعلا إنما يتم عن طريق إعادة تشكيل ذلك الموقف التراثي تشكيلا جديدا، وذلك بصهر مادته من جديد وإبرازها في رؤية جديدة تمنحه بعدا معرفيا جديدا، وقيما أدبية يتحقق فيها عنصر التميز والاستقلال، وسلامة التصور). والمتأمل في هذه الرموز يجد أنها من مصادر متعددة: من التأريخ العربي السياسي ومن التأريخ الأدبي ومن التراث الشعبي إلى غير ذلك من المصادر التي استمد منها الشاعر رموزه، وكأنه يريد أن يلود بالماضي ويهرب عن واقعه المرير، لكن الاستدعاء ساد فيه الأسلوب السردى، ورغم ذلك فإن الشاعر استطاع أن يصهر هذه المادة التراثية بالتجربة بحيث تقالعت مع روحها.

وفي هذه القصيدة تعدد الشخصيات وتتفاوت أهميتها.

منها شخصيات تهيمن على مجريات القصيدة مثل شخصية "حذام" التي جعلت خيطا يربط بين جزئياتها ويحافظ على وحدتها، ثم شخصية المتنبى الشاعر المشهور التي تطل في القصيدة بين حين وآخر بوصفها رمزاً للإباء والعزة العربية.

وفي هذه القصيدة شخصيات ثانوية تقوم بأدوار محدودة مثل عمرو بن العاص وبلقيس وغيرهما.

وقد اتخذ الشاعر من اسم "كافور" رمزا يحاكم من خلاله ضعف الأمة وتهالكها وتخاذل بعض حكامها الذين خانوا قضيتهم بالإقدام على الاعتراف بالعدو المحتل والقيام بزيارته المشؤومة.

وإذا كان أبو الطيب رمزا للعزة والكرامة فإن كافورا يرمز للمهانة

* نائب رئيس نادي القصيم الادبي، أستاذ الأدب بجامعة القصيم.

والخزي والمذلة.

وفي المطلع يضمن الشاعر هذه القصيدة شطرا من قصيدة لدريد بن الصمة، وتمام البيت :

فلم يستبينوا الرشد إلا ضحى الغد

وهذا التضمين له دلالته حيث استقاه من رجل يعد من ذوي الرأي في الجاهلية وممن يعتد برجاحة مشورتهم وحكمتهم.

وهذا التضمين يوحي بالإحساس بالاستلاب والإحباط، ومحاولة تصحيح الواقع ومواجهته عبر استحضار شخصيات تملك من الحكمة والرؤية والدراية ما يؤهلها للقيام بدور فعال في تصحيح مسار الأمة.

وتدور مفردات هذه القصيدة في معظمها حول مجال دلالي واضح، وهو تأريخ اليهود المطلخ بالخيانة وعدم الوفاء بالعهود، وكأن الشاعر أراد أن يستدعي لنا لمحات من تأريخ اليهود، وأنهم لا خلق لهم ولا عهد ولا وفاء. وفي قول الشاعر : واتخذوا حديث الإفك.

بعض حديثهم: تلميح بجادة الإفك التي رمى بها المنافق عبد الله بن سلول أم المؤمنين عائشة رضي الله عنها بشرفها مستهدفا بذلك النيل من رسول الله صلى الله عليه وسلم والصديق أبي بكر وابنته رضي الله عنهما.

وكان اليهود وراء هذا الحادث.

ونلاحظ في هذه القصيدة سيطرة الفعل الماضي على بناء الجمل، ويواكب الفعل الماضي ضمير الغائب، ويصاحب ذلك علامات الاستفهام والتعجب، والتعبير بصيغة الماضي الناجز يوحي بأن المتحدث يعبر عن خبرة وتجربة، وهذه الصياغة ملازمة - في الغالب - لشعر الرؤية لأنه يمنحها عمقا ومصداقية، فهو يعبر عن رؤية مستبصرة وعميقة.

ويقف القارئ - عند تأمل المستوى التركيبي لقصيدة الصالح - على أسلوب جديد يتم فيه توزيع أركان الجملة على سطرين، يذكر في السطر الأول الفعل والفاعل، ثم يضع نقطا وعلامة استفهام، أما المفعول فإنه يأتي في السطر الثاني، مثل : وتذاكروا..؟

مأساة صفين

أو يأتي بالمبتدأ، ثم نقط وعلامة استفهام وبعد ذلك يأت الخبر في السطر الثاني مثل:

والخيل..؟

عاكفة على أكفان "بلقيس"

وهذا أسلوب جديد يوحي بكثافة التساؤل لدى الشاعر، كما يتيح للقارئ فرصة التخمين والتوقع فهذه النقط والفراغات تمنح القارئ وقتا

● التقنية الأساسية في هذه القصيدة تقوم على استدعاء الرمز التاريخي ، الذي أصبح عند الشاعر المعاصر من العناصر الأساسية التي يستقي منها كثيرا من شخصياته ليتخذ منها أقنعة معينة ، يعبر من خلالها عن رؤيته ومواقفه الخاصة ، أو يوظفها توظيفا أسطوريا يفتح آفاقا دلالية رحبة ، ويؤدي إلى تعميق العمل الأدبي من خلال استثمار الإحساس بقيمة التأريخ الحضارية

للمتوقع والتفاعل مع التجربة والمشاركة في الإبداع.

وهذا الأسلوب يضخم الشعور بهذا العالم المضطرب والمختل والمعكوس، وتفكك نظام الجملة يوحي بهذا الاختلال، وعدم الاتساق بين ما يجري وبين منطق العقل.

وهكذا نرى الشاعر قد نجح في الاختفاء خلف الأقنعة التاريخية التي وظيفها توظيفا فنيا، لكنه لم يستطع أن يدمجها في تجربته بحيث تتصهر معها، وأن يعبر من خلالها عن فلسفته الخاصة ورؤيته السياسية، هذه الرؤية التي كانت تدق أجراس الخطر وتحذر من مغبة الانسياق خلف الوعود الصهيونية والهرولة وراء الصلح معهم.

على أن الشاعر لا يستسلم لسيطرة الإحباط والفشل بل ينتقل من الرؤية إلى الرؤيا حيث يستشرف المستقبل.

● اختار الشاعر شخصية المتنبى لتكون إحدى الأقنعة التي يختفي وراءها؛ لأن المتنبى رمز للتناقضات الكبيرة في الثقافة العربية ، و هو مدار إشكالات حياتية وإبداعية لا تتوافر في أي شاعر عربي آخر، كما تتوافر فيه ، فهو شخصية قلقة تتحرك فيما نخوة الإنسان العربي ، وتتأجج فيها كرامة الأمة العربية

إذ يقول في ختام المقطع الأخير:

وخيل الله ؟؟

تبكيها عيون بعد ما زالت صبية

بعد.. ما زالت عيونا عربية

فعيون الصبية ترمز للمستقبل، وطالما أنها تبكي فهي تحس وتتألم لواقع الأمة.

وقد أسند البكاء إلى العين لأنها هي التي ينعكس عليها الشعور الداخلي للإنسان.

والمقطع الأخير من هذه القصيدة يجسد فيه الأديب هموم شاعر معاصر تتحدد مشكلته الأساسية في العلاقة بين الواقع وبين الإحساس بالمسؤولية تجاهه، والرغبة في التعبير عن الواقع في ضوء الإحساس بضغط الواقع على قدرته الخيالية، مما أضعف الجانب التصويري في القصيدة.

لذلك جاء ختام هذه القصيدة بالاعتذار عن إخفاق الشاعر في التعبير المؤثر والقادر على تصحيح المسار.

يا أبا الطيب؟!

–عضوا–

بح صوت الشعر والحراس باقون على الأقواء.

وبعد.. فإن هذه القصيدة بالوسائل الفنية التي وظيفها الشاعر حققت جمالياتها الفنية، وأبرزت من خلال بنائها ووسائلها التعبيرية رؤية الأديب وموقفه من قضايا أمته.

وان هذه القصيدة ببنائها المتداخل وما أسفر عنه توظيفه لبعض تقنيات القصيدة المعاصرة، تمثل تجربة إبداعية تستحق الاهتمام، لأهمية موضوعها وثرائها الدلالي.

الحدث وما بعد الحدث :

تزاوج أم تجاوز؟

لابد من مقدمتين أساسيتين لفهم العلاقة بين الحدث وما بعدها المقدمة الأولى :

بما أن نقاد الحدث يربطون بينها وبين الثورة الصناعية، وانبهار الإنسان بمنجزاته العلمية والصناعية، وتمجيده للآلة، والبحث العلمي، وإيمانه المطلق بحكم العقل وسيطرته، وطغيان كل ذلك على الجوانب الغيبية (الميتافيزيقية).

وبما أن الأصول الفكرية والفلسفية لـ (ما بعد الحدث) أو ما بعد المجتمع الصناعي تعود إلى ما قبل عصر الصناعة، أي ما قبل الحدث! = فهل معنى هذا أن (ما بعد الحدث) سبق الحدث في الوجود! كلا، فالحدث وما بعدها وما قبلها تعايشت كلها جنباً إلى جنب في الوجدان الإنساني، وتصارعت في العقل – بل وفي الواقع – البشريين.

ومن وجهة نظر الناقد / أمبرتو إيكو / فإن (ما بعد الحدث) ليس تياراً حتى يتسنى تحديده زمنياً بل هو أسلوب عمل.

وهو يؤكد على أن كل حقبة لها ما بعد الحديث الخاص بها.

المقدمة الثانية :

إن من المجازفة الميل لتحديد طبيعة العلاقة بين الحدث وما بعدها، تحديداً حاسماً.

إذ كيف يتسنى للباحث محاولة تحديد العلاقة بين شيئين هما أصلاً يتصلبان من تحديد نفسيهما!. كما يتملص أقطابها أيضاً من ذلك التحديد!. وعلى سبيل المثال فإن (رولان بارت) وُصف بأنه مفكر مُشكّل، وقد وصف نفسه في سيرته الذاتية (١٩٧٥) بأنه (لا يحتمل أن تتشكل له صورة. ويتعذب لدى ذكر اسمه).

ومن ناحية (ما بعد الحدث) فإن المصطلح ذاته يصور بوضوح إشكالية التحديد والتصنيف لعلاقته بما قبله – أي بالحدث – وما بعده – أي ما بعد البعد – من حيث أنه يعتمد في تسميته على التوصيف بالسلب : كما تدل كلمة (ما بعد)، مما يوحي بغياب الانسجام بين المابعديات التي تصنف عادة في خانة هذا الفكر، ولو كانت منسجمة لتهاياً لوصفه وصفاً إيجابياً كما هي حال (الحدث).

كما لا حظ ذلك السيد ولد أباه في مقالة له بعنوان (فكر ما بعد الحدث.. مصطلح فارغ لمضمون مغاير).

ومعنى هذا أنه لا قيمة تذكر لتعداد الآراء حول العلاقة بينهما سوى البحث عن السر الكامن وراء محاولات تجاوز الحدث، بأي لون من التجاوز ن ولو كان تجاوزاً إلى ما لا ماهية له ولا تحديداً

إن محاولة النبل من الحدث بكل ما لها من إنجازات يدعو لإعادة

النظر في جوانبها الفلسفية والعملية وتناطحها على كافة المستويات.

■ **ماذا بعد هاتين المقدمتين؟:**

– **أولاً :**

إن الاتجاه السائد يرى فيما بعد الحدث امتداداً وتزاوجاً مع الحدث، كما عند الناقد والمؤرخ المعماري تشارلز جنكس CH. Jencks، والباحث الجزائري محمد أركون، الذي وجد في افتراض ما بعد الحدث لتجاوز الحدث، مجرد ادعاء.

وهو ما يفهم من توجهات الناقد الأمريكي المصري الأصل (حافظ دياب محمد) الذي يرى ضرورة إدراك هذه العلاقة لمستويي التواصل واللاتواصل؛ فمن ناحية أولى لا يرى وجود حد صارم للفصل بينهما، لكن في الوقت ذاته يمكن تمييز أحدهما عن الآخر..

وعبر هذا التوجه، يقترح جيدنز مصطلح " الحدث الراديكالية " Redicalized Modernity بدل (ما بعد الحدث)، اعتباراً من أن ما تم إعلانه بوصفه (ما بعد حدث) لا يشكل بالضرورة قطعة مع الحدث، بل هو نسخة راديكالية أو متنامية منها، تساعد على ظهور مجتمع تعددي حقيقي، يقوم على : الديمقراطية متعددة المستويات.

وعلى إلغاء العسكرية.

وعلى أسنة التكنولوجيا.

وهذا الرأي مؤيد بنقاط الاتفاق والالتقاء بين الحدث وما بعدها في أساسيات متعددة، ومنها الاعتقاد بالعلمانية، ورفض سلطة الدين أو مركزيته، ورفض فكرة القداسة والعصمة من أصلها. وفي جانب السياسة يتفقان في التعويل على الديمقراطية الغربية كنظام للحكم والإدارة والعلاقات.

وأيضاً فقد بقي للعقل مكانة الصدارة بين مستندات المعرفة اليقينية أو شبه اليقينية الممول عليها، وإن كانت الحدث أكثر إيماناً بمطلقية الأحكام العقلية، وتراجع من أمامها – أي الحدث – دور المصادر الميتافيزيقية والغيبية.

كما تعتمد كل من البنيوية – العمود الفقري للحدث – والتفكيكية – العمود الفقري لما بعد الحدث، على البحث عن معنى النص من خلال المسكوت عنه:

(الثغرة) عند البنيويين GOP.

(الفراغ) عند التفكيكيين SPAC.

وتتفقان أيضاً في جانب تعدد القراءات، بل تمنح التفكيكية حرية أكبر للقارئ من خلال حريته في كتابه النص المقروء.

مع الاختلاف في جوانب أخرى كثيرة ليس هذا مجال تفصيلها..ومنها: أن البنيوية (توحى بالنسق، وهذا يعني أن هناك مركزاً في مكان

ما، وذاك المركز هو المفهوم المركزي الذي من الممكن اكتشافه بوصفه مفهوم الكينونة أو السلطة المتعالية. ويوحى مفهوم النسق أن كل شيء مفهوم على أفضل وجه، أو أنه قابل للفهم في الأقل، فحيثما وُجد النسق ينعدم الإرباك أو التشويش والخلط) (خالدة حامد تسكام : جاك دريدا ونظرية التفكيك). ومن هنا ولدت التفكيكية.

لقد تسامت التفكيكية فوق ذلك التصور البنيوي..

فأنكرت أي وجود لذلك النسق، معتبرة إياه فبركة، أو أوهاماً، تمنع في النهاية من تطور الفكر، ومواصلة البحث والتحليل لمعطيات الكلام، والبحث عن المعنى.

ثانياً :

ينظر بعض المفكرين إلى ما بعد الحدث كردة فعل – كما يقول الأستاذ حافظ دياب محمد – لما آلت إليه الحدث من فشل حتى في مواطن انبثاقها. وهو ما ذكره عالم الاجتماع الأمريكي رايت ملير C.Wright Mills في نهاية الستينات، حين أكد على تحول العالم إلى ما بعد الحدث، أو ما أطلق عليه " الفترة الرابعة " بعد " الفترة الحديثة "، بما لا يعني لديه فشل مشروع الحدث، بل فشل (نوعها) الذي أنتج ظاهرة الجمهرة والتلاعب بالديمقراطية في الغرب، والدوغماتية الستالينية في الشرق. وخلص " رايت ملير " إلى أن هذه الفترة الرابعة ستشهد : " انهيار تفسير العالم، القائم على الليبرالية والاشتراكية النابئتين من أفكار عصر التنوير، وستضحي فكرة الحرية والعقل مشكوكا فيها.

وينظر البعض إلى الفيلسوف الألماني فريدريك نيشة F. Nietzsche (١٨٤٤ – ١٩٠٠ م) على أنه أول من بدأ بقطيعة فكرية مع العقلانية المتمثلة بالحدث ونبذها – كما يقول أيضاً الأستاذ حافظ دياب محمد – حيث تحدث عن عتمة الحدث وإظلامها واكفرارها ومرضها، وهاجم مفهومها حول التقدم، ونزع القيمة عن التاريخ كعملية صاعدة.

خلاصة ما تقدم :

إن النظر في موقف (ما بعد الحدث) من جملة المسلمات (الحدثية) يؤدي التصور لهذه المرحلة – ما بعد الحدث – باعتبارها رد فعل ضمن بعض مسلمات الحدث :

وفيما يلي : وقفات مع أهم ردود الأفعال :

أولاً رد الفعل تجاه استبعاد المعتقدات الدينية :

بَيِّنْ كل من الحدث وما بعدها بون شاسع تجاه هذه القضية، وهذا يعود إلى الأصول الفلسفية التي قامت عليها الحدث ثم تراجعت في مرحلة (ما بعدها) : ففي حين أن الحدث تنظر إلى الدين على أنه أمر غير علمي، حيث إنه قائم على افتراض وجود كائنات غيبية (ميتافيزيقية) لا تدخل تحت ما يمكن للعقل التحقق منه بالحواس وإدخاله تحت نطاق التجربة؛ فهو إذن خرافة. بمعنى أنه مناقض للعلم وإن كان بعضهم يرى أنه لا ضرر من أن يتخذ الإنسان تلك الخرافة ديناً ويؤمن بها.

وأما ما بعد الحدث فيقوم في هذا الصدد على فرضيات أساسية، وهي:

١ – أنه ليس هناك حقيقة مطلقة، أي ليس هناك حقيقة واقعية في خارج ذهن الإنسان، توجد بذاتها؛ سواء أمانا بها أم لم نؤمن بها.

٢ – وإنما كل إنسان تتبنى داخله الحقائق بفعل ثقافته ولغته. فالحقيقة إذا بنية ثقافية. والإنسان لا يمكن له أن يتخلص من ذاتيته وليس لديه أصلاً القدرة على الحكم الموضوعي بسبب ارتباط فكره بلغته.



٣ – وبناء على هذا فكل الحقائق التي تتكون لدى الناس متساوية، وليس من حق أي إنسان أن ينتقد حقائق ثقافة أخرى، وليس من حقه أن يقول إن ما لدي هو الحق وما سواه باطل.

هنا يتلخص الموقف من الدين فيما بعد الحدث في القول : بصحة جميع الأديان. لا من حيث الاعتراف بالوحي أو بوجود الإله، بل من حيث أنها جميعاً بُنى ثقافية، ولا أحد يملك أن يحكم عليها بأنها خطأ. فكل أصحاب دين يُعتبر دينهم حقاً بالنسبة لهم.

لذلك لا تحارب ما بعد الحدث الأديان بل تشجعها وتدعو للتعايش

بين الأديان جميعها دون استثناء، وترى أنها سواسية، إذ أنها ترى أنه ليس لدى أحد معيار مطلق يمكن أن يقاس به الدين الحق من الباطل).

● الحدث وما بعدها وما قبلما تعايشت كلها جنباً إلى جنب في الوجدان الإنساني، وتصارعت في العقل – بل وفي الواقع – البشريين

وهذه الملاحظة مدعومة بما ينعقد من مؤتمرات التقريب بين الديانات.

لكن يجب الانتباه إلى أن كون ما بعد الحدث لا يؤمن بوجود الحقيقة المطلقة = لا يتفق مع ما يؤمن به المسلمون من الحقائق الإيمانية المطلقة، التي منها وجود الله، ووجود الملائكة والرسالات والجنة والنار والبعث والنشور..

ولابد أيضاً أن يتقرر في الذهن الجانب الأهم في فلسفة التفكيكية التي هي – كما سبق العمود الفقري لما بعد الحدث – وهو أن التفكيكية تقع على رأس منظومة (تأويل الشك)، و (الشك التدميري) باعتبارها تميل إلى التركيز على فجوات المعنى وتناقضاته وانزلاقات الدلالة.

إنها تضع الفكر برمته والأنساق كافتها – الغيبية والأدبية، والفكرية، والاجتماعية، والأسرية، والغوية.. إلخ. – في موضع المساءلة، ولا يتوقع أن ينجو من تيارها الجارف أي نسق تفكيري، أو تنظيمي معين، أيا كان، حتى ولو كان فكراً ليبرالياً متحرراً إلى أقصى الحدود. التفكيكي يتساءل قبل النظر في النسق عن مشروعيته في الأصل، وعن الكيفية التي جاء بها إلى الوجود، أو جاءت به.

لقد وصمت التفكيكية في عدد من مراكز البحث العلمي التقليدي بالسخف والشك والتدمير.

ثانياً : رد الفعل تجاه فشل الحدث في تحقيق طموحات العملية الخارقة :

سعت الحدث بطموحها العلمي المطلق وبعيد المدى وباعتمادها على العقل المجرد إلى الوصول للمعرفة المطلقة..

(ذلك أن مصادر الحدث لا تكمن – كما يقرر أبو أديب – في المصادر المعرفية للتراث.. والفكر الديني وكون الله مركز الوجود،.. لأن مصادرهما المعرفية في اللغة البكر، والفكر العلماني. وكون الإنسان مركز الوجود، وكون الداخل مصدر المعرفة اليقينية – إذا كان ثمة



(معرفة يقينية).

لأنه بتحقيق هذا الطموح يملك الإنسان المعرفة التي يحتاجها من أجل السيطرة على الحياة بكافة جوانبها، وظل هذا الطموح يتنامى باستمرار على مدى قرنين من عمر الحركة العلمية الحديثة.. لكنه مُني بإخفاقات كبرى تمثلت في هذه الدائرة من المجهول والغامض التي تتسع بتسارع يسبق تسارع الحداثة نفسها..

وهنا يتجلى الإعجاز القرآني في قوله تعالى «وما أوتيتُم من العلم إلا قليلاً»، وتبين عجز العقل الذي عَوِّلَت عليه الحداثة كثيرا في البحث والتجريب. لا بل إنه في ظل الحداثة فقد العالم السيطرة على الطبيعة، بما مني به من أمراض وكوارث واختلالات بيئية مرعبة.

تسبب فيهاالاندفاع العنيف في توفير الحرية لقيم الحداثة وتطبيقاتها في مجال الحرية الفردية وإفرازات التقدم الحضاري والعلمي المتسارع، كما هي الحال مع (الإيدز) و (ثقب الأوزون) و (اختلال التوازن البيئي)..إلخ.

ثالثا:ردالفعل تجاه فشل الحداثة فيتعصيدا لقيم الأخلاقية فيالعالم: مع أنه قد لا يمكن القول بأن الحداثة حاربت كل القيم الأخلاقية، فإنها بلا شك قد أهملت العناية بها إلى حد كبير، وبالتالي فقد تم توظيف بعض منجزاتها المتمثلة في الانتصارات العلمية في اتجاهات أضرت بالقيم الإنسانية، لقد توفرت أدوات الجريمة، وقنابل الإبادة الجماعية. وكنتيجة لذلك تعيش الإنسانية قلق الحروب النووية والجراثومية والكيميائية..

رابعا : ما بعد الحداثة
رد فعل تجاه بنية القلق واللهاث خلف السراب التي مُني بها عصر الحداثة : الحداثة في حقيقتها الكبرى ثورة فكرية عارمة، لكنها فوضوية مطلقة، وعنيفة مفرطة في العنف؛ إذ هي (انقطاع وبدء)، تمتعت الماضي، وتحرقه وتدفعه، ثم لا تعيش في المعاصر إلا بقدر ما تهرب منه إلى المستقبل، في سعي دؤوب نحو الوصول، مع الإيمان بأن الوصول مستحيل.. هذه فلسفة الحداثة وهي مصدر متعتها وإن كانت فلسفة قلق ومرض باعتبار الآخرين.

● الحداثة تنظر إلى الدين على أنه أمر غير علمي ، حيث إنه قائم على افتراض وجود كائنات غيبية (ميتافيزيقية) لا تدخل تحت ما يمكن للعقل التحقق منه بالحواس وإدخاله تحت نطاق التجربة ؛ فهو إذن خرافة . بمعنى أنه مناقض للعلم ، أما ما بعد الحداثة فإنها تشجع الدين وتدعو للتعايش بين الأديان جميعها دون استثناء ، وترى أنها سواسية ، إذ أنها ترى أنه ليس لدى أحد معيار مطلق يمكن أن يقاس به الدين الحق من الباطل

وبتعبير فريال جبوري في مقالهِ الذي قدّس به غموض الشاعر أحمد مطر بمجلة "فصول : الحداثة: أنفجار معرفي" لم يتوصل الإنسان المعاصر إلى السيطرة عليه ، وهذا في حد ذاته معجزة ومعضلة إنسانية في آن واحد. فني هذا الانفجار متعة ورعب [...] فيقف البعض منبهاً بها، ويقف البعض خائفاً منها..

هكذا تتصور الحداثة في فلسفة نقادها وممارسات مبدعيها ، فهي (وعى ضديّ للزمن) وربما أيضاً: (وعى ضدي للمكان) وصراع دائم ضد كل سائد.

حتى ولو كان السائد جميلاً أو مقدساً أو قانونياً.

لقد رمت الحداثة – كما يقول أحد الكتاب – الأدب التقليدي وقتلته، وفجرت كل معايير المقدس وبُناه، وهدمت حصون الممنوع.. وقأصت السلطات التقليدية إلى حدودها الدنيا..

قتلت الأب ومنحت الإنسان الحرية التي يصبو إليها..

لكنها وفي الوقت نفسه حرمته من المرجعية الأخلاقية التي كان يستند إليها . لقد دمرت سلطة الأب وهدمت معاييرهِ.

● الحداثة في العالم الثالث في مآزق حقيقي ، فهذا العالم بمجمله لم يدخل مرحلة الحداثة الشاملة أصلا ، لا علميا ولا فلسفيا . فكيف يمكن الحديث عن مرحلة ما بعد الحداثة بالنسبة إليه

ولكنها لم تقدم البديل الأخلاقي لوجود الأب ولأهميته..

وهنا يكمن الخطر الذي يداهم الحياة الاجتماعية والإنسانية). إذ لا سلطة حقيقية سوى سلطة الضبط الذاتي الآتي (من الداخل؛ من داخل الإنسان كما هو الحال عند الصوفيين) (أركون / تاريخية الفكر العربي / ٢٩٤).

وأيضا فلا جميل بمفهوم الحداثة سوى ما تتعاند فيه مع : (الطقوس والمقدسات والسلطات).

وتجلت نتائج الحالة العصبية والذهنية والسلوكية الحداثية في جانب القول كما في جانب الفعل.

وقد تتبعت بعض المفردات الشائعة في الكتابات الحداثية فإذا هي تعكس الحالة النفسية، وتوحي بالعلاقة بين الإيمان بقيم الحداثة وبين الأدب الحداثي :

فهناك المفردات الحسية الشهوانية من مثل(الافتضاض الدائم)، والاختراق المستمر) (والفوص في تجربة المحرم) (والخطيئة).. وأخرى توحي بالتخريب والتدمير، من مثل (الخواء) (الرفض) و (العنف)، (وانتهاك القداسة)و(تدميرها)و(إحراق الميراث)،و(نسفه).. وثالثة تعكس الضياع النفسي والمرض العقلي (كقلق الصراع مع النموذج والسلطة)، و (التوتر)، و (تشكك الذاكرة) و (جنون الذات) و (الاستلاب) و (الفوص في الفراغ)..

ولدى بعض أقطاب الحداثة ثروة هائلة من الألفاظ القاسية والمبتذلة والعنفوية التي لا يحسدُهم غيرهم عليها.

والسبب أن كثيراً من جوانب المشروع الحداثوي لا تتحقق بمنأى عن هذه القسوة والابتذال اللفظي.

فالحداثة هي – على حد تعبير خالدة سعيد – (إسقاط العصمة) عن الماضي وأشكاله أو نماذجه.

وتوجيه الشتائم للماضي يساعد كثيراً في تهوينه والحط من شأنه ليسهل تجاوزه بعد الكفر به.

وفي انعكاس لحالة القلق يتسم كثيرمن الأدبيات الحداثية بطابع التشكيك وإثارة الشبه حيث تتنامى التساؤلات والاستفهامات حول (كل شيء بلا استثناء تقريبا، من غير عناية بتوفير (إجابات) مقنعة لها، أو محددة. حقيقة الحداثة : لهاث مستمر وقلق دائم وتطلع مسعور نحو كل جديد. هي – كما يقول محمد برادة في مجلة فصول – ملاحظة الهارب والمنفلت والمتناسل من صلب الحياة العصرية.

فالحداثي يظل – كما يصفه بولدير – معذبا حتى العُصَاب نتيجة لاحتياجه إلى الإفلات من الواقع، لكنه يكون أيضا عاجزا عن خلق تعال، وعاجزا عن الاعتقاد في تعال له دلالة.

وإذن فهي حداة تقود إلى دينامية من التوترات المستعصية..

وإلى تذوق الغامض في حد ذاته.

أزمة الاستثناء الحداثي في البعدين العربي والإسلامي :

إلا أن ما حققته الحداثة من نجاحات كبرى على مستوى التقدم العلمي في مجالات الاتصالات والمواصلات والطب والفلك.. ظل يمنحها إمكانات الوجود والدفاع عن نفسها على مستوى العالم الثالث فحيث إن الحداثة لم تحقق أهدافها التي بدأتها منذ منتصف الخمسينات من القرن الميلادي الماضي – فقد بقى للكلام عن الحداثة ما يبرره في (الزمن والمكان) العربيين والإسلاميين.

فإذا كانت وجهة نظر الناقد أمبرتو إيكو – كما سبق – أن كل حقبة لها ما بعد الحديث الخاص بها.. فمن الممكن التأكيد على أن لكل مكان أيضاً، ولكل شعب كذلك حدثته وما بعدها الخاصين بها..

هذامع ما واجهته الحداثة العربية مقاومة عنيفة؛ضمنية وصريحة، وما وصمت به من أنها بذرة غريبة في هذه المجتمعات، فدوافع وجودها مربية كل الربية، وأطروحاتها هنا (مفرطة في الثورية والعنف). ولذا يظل فكر الحداثة – بمفهومها الفلسفي المطلق – خطراً حقيقياً ماثلاً في العالم الثالث.

وكما يقول عفيف بهنيسي في كتابه (من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن):

(لايد من الحذر : إن الحداثة العدمية لم تلفظ أنفاسها كاملة ، فإذا كانت قد كشفت عن عوراتها في مناطقها، فهي مازالت وسيلة الغزو الثقافي باتجاه العالم الذي وصف بالساذج).

الحداثة في العالم الثالث في مآزق حقيقي، فهذا العالم بمجمله لم يدخل مرحلة الحداثة الشاملة أصلا ، لا علميا ولا فلسفيا . فكيف يمكن الحديث عن مرحلة ما بعد الحداثة بالنسبة إليه.

الواقع أنه-بالإضافة لماسبق منصعوبة الفصل بين الحداثةوما بعدها -فإن تداعيات المرحلة، وصلابة المقاومة أَوْحتَ لحدائبي العالم الثالث أن يجاروا المرحلة الحداثية الجديدة، أي (ما بعد الحداثة) ،ولوظاهريا –

وذلك ربما يحقق لهم ما يأتي :

الأول : الظهور بمظهر التوبة، والمصالحة مع الموروث ومع السائد. والتخفف من صداد الصراع السطحي المستमित ضد التيار. مع تحويل الصراع نحو العمق، وصرف الأنظار عن إخفاقاتهم عن طريق استغلال خدعة المصطلحات. وبذلك تتم تغطية الفشل الذي مُنوا به، ويمنحهم الفرصة لالتقاط الأنفاس، وترتيب أوراق اللعبة.

والثاني : الظهور بمظهر العصرية، والتلبس بلباس الغرب المتقدم؛ الذي بدأ يخططويستثمر في مرحلة ما بعد الحداثة، بعد أن صارت الحداثة – بخيرها وشرها – جزءا من نسيجه وإيقاعا متناغما مع حياته اليومية.
❀❀❀

التعايش بين ما هو حداثي وما هو "بعد حداثي" في العالم العربي : يسعى الحداثيون العرب إلى التأكيد على أن الحداثة باقية، وأن ما بعدها لا يعني بحال أن شمسها أخذت في الأفول.

بل مازالوا يُلْقون الخطابيات في تعجيد منجزاتها في العالم الصناعي، ويؤكدون أن سبيلنا الوحيد للحق بهم هو في أن نحاذيهم في التلبس بلباسهم العقلاني والعلماني بلا استثناءات.

● مع انه قد لا يمكن القول بأن الحداثة حاربت كل القيم الأخلاقية ، فإنما بلا شك قد أهملت العناية بها إلى حد كبير ، وبالتالي فقد تم توظيف بعض منجزاتها المتمثلة في الانتصارات العلمية في اتجاهات أضرت بالقيم الإنسانية ، لقد توفرت أدوات الجريمة ، وقنابل الإبادة الجماعية

وهو ما نستبينه – كما يقول الأستاذ حافظ دياب محمد – لدى سمير أمين، الذي يرفض إعلان فشل (الحداثة) في إزاء (ما بعدها) ويرى فيها مشروعا تحرريا ، نشأ عندما تخلّى الفكر الفلسفي عن طابعه الميتافيزيقي، الذي كان يؤكّد على أن هناك نظاما يحكم الكون ويفرض نفسه على الطبيعة والتاريخ، كما كان الأمر سائدا في العصور القديمة، لتجيء (الحداثة) فتعمل على بلورة الوعي بالتقدم، وتحقّق أعظم إنجازات الإنسانية؛إن على المستوى المادي أو الديمقراطي أو الأخلاقي.. كل هذا حققته الحداثة – كما يرى سمير أمين – برغم حدودها وانتكاساتها وبرغم ما يتحتم من النظر إليها لا كمعطى نهائي، بل كصيرورة متواصلة، ارتدت أشكالا متباينة، طبقا لإجاباتها على التحديات التي يواجهها المجتمع. وبرغم ما كشفت عنه تطبيقاتها منذ السبعينات من ضعف شديد، وعجز عن تقديم بديل تنموي للبلدان المتخلفة. ويرى سمير أمين أن ما يلازم سيادة (ما بعد الحداثة) في المجال النظري، إنما هي حركات (ردة) تدعو إلى العودة لـ (ما قبل الحداثة) ، وهو ما يعني تنازلها في مجال صنع التاريخ، والهروب أمام التحديات الحقيقية ومن ثمّ فما بعد الحداثة لا يعدو أن يكون تليا طوباويا (مثاليا وخياليا).

الشاعر صالح العثيمين وشواطي يقتلها العطش

أحمد بن سليمان الهيب*

دراسة الدكتور إبراهيم المطوع في رسالته لدرجة الدكتوراه (الشعر في القصيم) من أوفى الدراسات التي اطلعت عليها، وإن لم يخصه ببحث خاص إلى أنه تناول عدداً من قصائد الشاعر وأبرز كثيراً من القيم الدلالية في ديوانه الأول (شعاع الأمل). ٤. تتجلى في ديوانه (شعاع الأمل) قيم دلالية كثيرة، ومن أبرزها، التفاعل الواضح مع القضايا الإسلامية والعربية وبخاصة قضية فلسطين وقضية الجزائر، وهو يراوح في تناوله بين اليأس والأمل، والفرح والأمل. ومن القيم الدلالية أيضاً الجانب الإنساني غارقاً فيه بالتأمل في مفهوم الحياة ومتناولاً الإنسان بمفهومه العام ومتجلياً ذلك في ظاهرة الحب. كما يتجلى لدى الشاعر صالح العثيمين في ديوانه الأول ظاهرة ألمح إليها عدد من النقاد وهي ظاهرة (التبرم والقلق وعدم الملاءمة بين واقع الحياة وأحلام الأرواح الفتية وآمالها الواسعة...) وهي ظاهرة في رأيي طبيعية، لأنها تواكب مرحلة كان للتيار الرومانسي وللتيار الواقعي بعده أثر بارز على شعراء العالم العربي كله. والسؤال الذي أمامنا الآن: هل هذه القيم الدلالية ما زالت حاضرة في شعر صالح العثيمين في ديوانه الجديد (الشواطي العطشى)، هذا السؤال أحاول الإجابة عليه في هذه الورقة، وهي إجابة لا تفي بحق الشاعر، وإنما هو جهد المقل أضعه لعله أن يكون وثيقة حب أقدمها بين يديه هذا المساء!.

– القسم الأول : وصف الديوان :

١- عنون الشاعر ديوانه الجديد (الشواطي العطشى)، وهو ديوان لافت للنظر، فكيف تكون الشواطي عطشى؟ والماء لا ينام إلا بين أحضانها صباح مساء؟ هذا التضاد هو انعكاس واضح لقلب الشاعر وأحاسيسه، فبعد (الشعاع) جاء (الشاطي) ولكن الأمل لم يكن موجوداً، أحسب الشاعر هنا أراد أن يختصر حياته بين هذين العنوانين!.

٢- ديوان (الشواطي العطشى) يحوي بين طياته (٣٧) قصيدة،

تعكف هذه الدراسة على تجلية القيم الدلالية في شعر / صالح بن أحمد العثيمين، وهي دراسة تخوض غمار البحث والتقصي في ديوان الشاعر الصادر حديثاً عن مركز صالح بن صالح الاجتماعي في طبعته الأولى بعنوان (الشواطي العطشى). وقد قسم البحث فيها إلى قسمين هي:

– القسم الأول : وصف الديوان.

– القسم الثاني : القيم الدلالية للديوان.

وقبل الدخول إلى عالمه الشعري، أحب أن أشير إلى قضايا تهتم الباحث والقارئ العادي وهي :

١. أن شاعرنا ولد عام ١٣٥٦هـ في محافظة عنيزة، وهو من رواد الجيل الثاني في الشعر السعودي، الذي تجلت مظاهره بعيد الحرب العالمية الثانية، وشبت أضالعه على أنين أصوات الثكالي في المأسي العربية ومنها المأساة الفلسطينية والمأساة الجزائرية وغيرها.

٢. أن شاعرنا لم يصدر قبل هذا الديوان سوى ديوان واحد، هو (شعاع الأمل) في عام ١٣٧٨ هـ، ولا شك أن هذه الفترة الزمنية الطويلة، تترك سؤالاً واضح المعالم، لماذا الغياب؟ وشاعرنا مالك لصهوة الكلمة، متمرس في حلبة الشعر، لما يثن زمام خيله الصاهلة في سباق القصيدة. ولكن يظهر لي، وهذا من شعره أن الشاعر يعيش غربة زمنية، وتتجلى هذه الظاهرة في عدد من قصائده في ديوانه الجديد (الشواطي العطشى).

٣. لما يحظ العثيمين – بجد علمي – بأي دراسة متعمقة لشعره، حاولت أن تتقصى معالمه الدلالية والفنية، وإن هي إلا إشارات، ولعل من أبرز الدارسين الذين عرضوا له الدكتور / عبد الله الحامد في كتابه (الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن) ص ١٨٦ و ص ٢٣٩، والدكتور / حسن الهويمل في كتابه (اتجاهات الشعر المعاصر في نجد) ص ٢١١ و ص ٢٣٨ و ص ٢٦٠ و ص ٣٤٣، ووقفة قصيرة في كتاب شعراء نجد المعاصرون لعبد الله بن إدريس ص ١٨٠. وتعد

جاء منها (٢٨) محافظاً فيها على أوزان الخليل، وهو الشعر التناظري / العمودي، و(٩) قصائد فقط من الشعر التفعيلي ولاشك أن ملكة الشاعر وإبداعه تتكشف لنا في النوع الأول. وشاعرنا يراوح في طول قصائده بين حالين، فهو حيناً مالك لناصية الكلمة، لا يقلقه الوزن، ولا تعجزه القافية أو يلوي زمام حرفة التركيب، فيلامس طول القصيدة المئة بيت إلا قليلاً من ذلك قصائده (الضياء الراحل، وبحيرة وأمداء). وحيناً آخر تجده لا يتجاوز خمسة أبيات أو سبعة من ذلك مقطوعات (يا نفس، المجد للأرض)، ولعل مرجع ذلك إلى انفعال الشاعر وتأثره على الرغم من أن القصائد / المقطوعات لا تقل جمالاً عن قصائده الطويلة، بل قد تفوقها أحياناً.

٣- من شعره العمودي توزع وزنات من أوزان الشعر أربعاً وعشرين قصيدة، فكان على بحر الكامل ١٣ قصيدة، وإحدى عشرة قصيدة على البحر البسيط، ويبدو أن لهذين الوزنين حظوة لدى شاعرنا، نظراً لإيقاعهما الجميل والمتناسق، ولا غرو في ذلك فهما من أكثر البحور انتشاراً لدى شعراء العربية، وتأتي قصيدتان من قصائد الديوان على بحر السريع، وآخران على الخفيف، ولا شك أن انحسار الشاعر في هذه الأوزان، وعدم تنويعه في استخدام غيرها يوحي لنا أن الشاعر لا يغتصب قصيدته، أو يتكلف لها لباساً ليس لها، فهو يتركها تتفجر من قلبه على لسانه دون قيد أو شرط فتتخذ الوزن دون أن يعمد إليه.

٤- من أكثر حروف الروي شيوعاً لدى شاعرنا حرف الراء، حيث بلغ نصيبه في ذلك عشر قصائد، ويأتي حرف الميم ثانياً فالباء والتاء، وهي جميعها ما عدا التاء من أكثر الحروف الشائعة الاستعمال رويّاً في الشعر العربي، ولعل هذا دليل على أن شاعرنا لا يحب التقعر في شعره أو التكلف، بل يجعل شعره سهلاً يسيراً على المتلقي أو القارئ.

القسم الثاني : القيم الدلالية للديوان.

تأتي قيمة الشعر فيما يقدمه من أفكار ورؤى، بأساليب مختلفة ومتنوعة، وفي هذا المبحث نخوض غمار التقصي الدلالي لديوان (الشواطي العطشى) للشاعر صالح بن أحمد العثيمين، ويمكن تقسيم القيم الدلالية في شعره على النحو التالي :

١- القيم الوطنية والعربية.

٢- القيم الإنسانية.

٣- قصائد الرثاء.

٤- قصائد الحب والمرأة.

أولاً القيم الوطنية والعربية :

ويندرج تحت هذا الباب القصائد التالية (قصيدة تراثية،

لبنان الذي أبهر، أمطار الثورة والحجارة) هذا من حيث الوطن الكبير. وهذه القصائد تكشف لنا بوضوح تام ما يحمله قلب شاعرنا من هم وطني وعربي وإسلامي يتفاعل مع قضايا أمتيه العربية والإسلامية، فالشاعر يفتتح قصيدة (قصيدة تراثية) بقوله :

مدن العروبة من أذل جيادها

فمضت تعانق بالسواد حدادها

ولا شك أن هذا المطلع يتقاطع مع قصيدة تراثية أخذت

نصيباً من الشهرة، وهي قصيدة عدي بن الرقاع :

عرف الديار توهما فاعتادها

من بعد ما شمل البلى أبلادها

• **تمتاز معالجة الشاعر العثيمين للقيم الإنسانية والاجتماعية في شعره بروح رومانسية جميلة وبواقعية متألة . كما تأتي هذه المعالجة لمثل هذه القضايا ذات بعد إنساني عام يتعامل مع القضية بأبعادها دون تحديد**

وهو تقاطع لا يتجاوز الوزن والقافية، ولعل هذا ما دعا الشاعر العثيمين إلى أن يعنونها بـ (قصيدة تراثية)، على الرغم من أن القصيدة تحمل هماً قومياً عربياً، يصور ما يكنه قلبه من ألم، لما آلت إليه مدن عربية كثيرة، وسبب آخر يتضح من قراءة القصيدة إذ نجد الشاعر يرصد فيها عدداً من الأماكن الإسلامية والشخصيات التراثية، ولاشك أن القارئ يقف في دهشة أمام قدرة الشاعر على توظيفها. يقول :

سائل طليطلة وأندلس والهوى هل رملت سعدى بها وودادها

ودمشق نادت بالعروبة أهلنا طيب الأرومة بالأرومة شادها

وهو لا يكتفي برصد ذاكرة التاريخ عن تلك المدن العربية، وما تعاورها من مأس وآلام، بل يستقصي في ذلك، فنجده يستحضر الرشيد وما حل ببغداد بعده، ويتلفت مفتشاً عن (سرٍّ من رأى) فلا يجدها، ويتلف لمروءة المعتصم ونجدته لعلها أن تعيد بريق أمل، ونجده يتقصد اقتطاع مطالع شعرية لقصائد مشهورة؛ ليعيد القارئ إلى تاريخه النبيل، فيتذكر لعلها أن تنفع الذكرى!. يقول في القصيدة نفسها:

حق ولو بانث سعاد وعبله فالبن لا ينسي الرجال جلادها

سقط اللوى أبكى امرءاً ومنازلاً فيها تذكر غيدها وثمانها

بن الدخول وحومل خفق الهوى ومضى إلى ذكرى الهوى وارتادها

والقصيدة في مجملها تصور واقعاً أَلَمَّ بالأمّتين العربية والإسلامية، وما ينبغي أن تقوم بها من وحدة تجمع الصف، وكرامة تعيد إليها الحق السليب، وتصور بشكل جميل حقيقة ما يحمله شاعرنا من أحاسيس ونبضات إنسانية صافية لا تقف عند الحدود بل تتقاطع مع مبادئ إنسانية تؤمن بالعدل والحق والجمال. وإذا كانت هذه القصيدة تعالج أو تحاول أن تتناول جميع القضايا العربية، فإن قصيدة (لبنان الذي أبحر) تصور الواقع اللبناني إبّان الحرب الأهلية، وهي قصيدة تعكس ما في لبنان من جمال وفتنة، وتصور ما تضمه جنبات لبنان من الهوى، فيفتتح القصيدة قائلاً :

وطن الهوى والحب يا المأبىه نحيا وتفنى أمة وشباب
في أرضك العذراء كل خميلة جفت وكان بها الهوى ينساب
الفنّ ألقى فيك كل بذوره والفكر فيك مغامر وجواب
وهو إذ يصور ما في لبنان من الهوى والجمال والفتنة سرعان ما ينتقل متسائلاً في حيرة عن ذلك الجمال وعن تلك الفتنة وعن مراتع الهوى والحب كيف اختفت وهاجرت طيورها المغردة، ويتحول هذا التساؤل إلى تمنّ ورجاء بأن تعود وهل تعود؟، ثم لا ينفك ناقدًا لهذا اللسان العربي الذي لا ينثني أبداً عن المواعظ دون عمل، وعن الكلام دون فعل! وفي خضم حديثه عن تلك المآسي في لبنان، وما حل بها في الحرب الأهلية اللبنانية لا ينسى جمال لبنان وروعته، فيمزجها بحبه وروحه المشتاقة إلى جنانه بصفاتها العذبة، ومفاتها الخلابة . ولعل ما ينبيك عن حرقه قلب العثيمين على لبنان تلك النداءات المتواصلة في القصيدة (لبنان يا جزءاً يجزأ بيننا... هاجرت يا وطن السماحة والوفاء... لبنان يا وطن الأسنة والأسى... ماذا يقول الشعر يا وطن العلا... يا موطناً أكل الشتاء ربيعـه... بيروت أيام الحداد طويلة...)، ولا يتجاوز الشاعر لبنان دون الخوض في غمار التاريخ، وما كان فيه من بطولات وأمجاد أو ما كان فيه من آلام ومآسي، فهو يشبه مأساة لبنان بمأساة الحمراء الأندلسية. فيقول :

● **كيف تكون الشواطئ عطشى؟ والماء لا ينام**
إلا بين أحضانها صباح مساء؟ هذا التضاد
هو انعكاس واضح لقلب الشاعر وأحاسيسه ،
فبعد (الشعاع) جاء، (الشاطئ) ولكن الأمل
لم يكن موجوداً ، أحسب الشاعر هنا أراد أن
يختصر حياته بين هذين العنوانين !

إنني أرى الحمراء فيك تجددت فرمادها في ناظريك لهاب
زفر الطوائف صولة وملوكها بيد الغريب أظافر ونياب
وهذه القصيدة تذكر القارئ بقصيدة للشاعر السوري نزار قباني (أنا يا حبيبتي متعب بعروبتـي)
يقول العثيمين :

بيروت في عينيك دمع حائر وبشاطئك من الدماء خضاب
ظلت تراودك العروبة نفسها فهل العروبة لعنة وكذاب؟
ويقول نزار في قصيدته تلك :

أنا يا حبيبتي متعب بعروبتـي فهل العروبة لعنة وعقاب ؟
وشاعرنا في هذه القصيدة لا ينسى القضية الفلسطينية القضية الأم في الشعر العربي، على الرغم من المأساة الجديدة التي حلت في العالم العربي، الحرب الأهلية اللبنانية، فيقول مختصراً بشكل جميل وبصورة شعرية معبرة عن تلك المأساتين:

كانت فلسطين الهوى فإذا الهوى جرحان ينزف منهما الأتراب
وطنان في ثوب الحداد تعانقا لما غزا الأحباب والأغراب
فمأساة فلسطين تمتد تاريخياً في عمق الإنسان العربي الذي ولد في تلك الفترة، ويتجلى هذا منذ ديوانه الأول. تقول جليلة رضا مقدمة ديوانه شعاع الأمل في معرض حديثها عن قصائد الشاعر القومية العربية : هذه الروح الأصيله هي التي جعلته يحس بكل أنة في أي قطر عربي، فيتألم لصاحبها وكل محنة تنزل بقطر عربي تتطبع في وجدانه، ويزخر بها شعره نصره ومواساة تلك الأصالة التي تستجيب لكل ما هو عربي. (اتجاهات الشعر المعاصر في نجد ص ٢٤٧. وهذا ما يتجلى في قصيدته (أمطار الثورة والحجارة) ، التي يصور فيها ما قدمه أبطال فلسطين وأشبالها في معركتهم التاريخية مع إسرائيل.

أما وطنه الأمّ فشاعرنا العثيمين يرسم طريقاً رائعة في حب الوطن، إذ تتجلى المواطنة الحقيقية في حب الوطن دون بهتان أو كذب. يقول في قصيدته (زمن القلب):

إنني أقدر حباً يحتوي وطناً إنسانه الحب لا كبر ولا زورُ
والمرء يكبر إن أفعاله كبرت معنى المواطن في الأرواح محفور
وإذا كان حديثه عن الوطن الكبير / السعودية مفعماً بروح المواطنة الصادقة، فإن حديثه عن عنيزة مسقط رأسه مزيج من ذكريات الصبا وحنينه إليها عند غيابه عنها، ومبرزاً ما فيها من معالم وجمال. يقول في قصيدته (أوراق خريفية) موجهاً خطابه لأحد بنيتها الذي زارها بعد حين من الدهر، ولعله يقصد نفسه :

يا زائراً لـبى نداء ترابه وهواه في عطش الضراق يثار

صور الملاعب للصبا وحنينه أسلابها بيد الزمان تثارُ
ذكراك تخفق فوق صدر رمالها وفؤادك التحنان والإيثار
وطني الصغير-ولا إخالك ناسياً- صباً له في ناظريك مسارُ
لوحاتك الخضراء تعصر نفسها وبها تموت معاقل وديار
ثانياً القيم الإنسانية :

تمتزج معالجة الشاعر العثيمين للقيم الإنسانية والاجتماعية في شعره بروح رومانسية جميلة وبواقعية متألمة. كما تأتي هذه المعالجة لمثل هذه القضايا ذات بعد إنساني عام يتعامل مع القضية بأبعادها دون تحديد، ويبرز في ذلك ما قدمته الحضارة الإنسانية من خراب ودمار، يتضح هذا في قصيدته (الهرب المجنون) :

سماء ملوثة بالغبار وأرضي تموج بشتى المطامع
وذا عالم / مثقل بالسراب / كثير الخراب
تلوب بعينيه نار المطامع / ويركض حول / رؤاه اللهيـب
ونار الحروب / وقصف المدافع ...

فأين الحضارة / كم ندعي
كأننا خلقنا ذئاباً جياعاً
نسينا على الأرض أنا بشر

وهذه الصورة انعكاس واقعي لحضارة الإنسان، يصورها الشاعر بألم وحسرة، فيكشف أسرار حضارتنا الموهومة البعيدة عن الإنسانية، وهذا يوحي بصدمة الحقيقة لديه، إذ يمثل رفضاً للواقع المخادع، الذي اتخذ من وسائل التطور إهانة للإنسان وكرامته، وجعلها طريقاً لإذلال الشعوب المقهورة، ومن هنا يسمي شاعرنا هذا العصر بعصر الجير. يقول في قصيدته (رياح ورماد) مخاطباً ابنه :

ابني هل أنت معي ؟ / لست معي ! لا أدري
كيف اختلطت في رأسك كل الأشياء
هل تذكر إذ كنت على / متن ماضي الزهر الزاهر
كيف نعيش عصور الجير / ونحيا عصراً جبرياً آخر

ومن القضايا الإنسانية التي تعامل معها الشاعر العثيمين صورة الفلاح، وهو تصوير جميل لقيمة الفلاح الرامزة، يكون رمز سلام ومحبة بعيداً عن العداء والحروب والنفاق المدني، إنه عالم من صفاء الروح والإنسانية التي تسعى إلى إسعاد الآخرين. وتعتبر فرحة القلوب العامرة بالرضا، وتعكس تمسك الإنسان بأرضه :

حقلي وسنبلي وأرض بيادري أمل شقيت به فكيف يموت ؟
أرض إذا شحّت منابع مائها شقي التراب بحزنها وشقيت



المجد للأرض التي تهب المنى إن الثمار عطاؤهنّ القوت
والمجد للفلاح يحرق أرضه في قبضتيه ليشرق المملكت
ولا يقف الشاعر العثيمين عند صورة الفلاح فقط، بل يتعامل مع مهنة أخرى هي الرعي، ففي قصيدته (الراعية المسلولة) يصور حالة تلك الراعية المريضة (وإن كانت القصيدة تحمل أبعاداً أخرى رمزية إلا أنني سأكتفي بالحديث عن هذا البعد)، فهو يتساءل منذ البداية عن يأخذ بيدها.
يقول :

أي الرفاق أيهم ؟ / يختار تلك الراعية المسلولة العجفاء
في ثيابها الحائلة المرقعة / قطيعها من زمن
قد تاه في أودية الرماد في تلالها
بين الصخور في / جبالها المجدبة المشنوقة المشقة.
أينا – بل أيهم ؟
يختار تلك الراعية المسلولة العجفاء في ثيابها الممزقة.

● **شعر العثيمين فيه روح إنسانية غارقة تعرف الحق وتدركه ، وتصبو إلى النور المحاط بهلامية الشر الإنساني وتشوف إليه ، وهي إنسانية تمزج الواقعية المؤلمة بالرومانسية الحالمة ، وتبعث في خبايا الإنسان وخفاياه عن الصدق والجمال والروعة التي غطتها الحضارة المدنية الزائفة**

والعثيمين لا يكتفي بمعالجة هذه القضية من قضايا المرأة، بل يعرض وبشكل صريح إلى قضية تجار الليل، ففي قصيدة تحمل عنوان (تاجر الليل) يكشف العثيمين بحسه الإنساني ما يحيط بالمرأة، وما يحاك لها في سجن الظلام على أيدي أناس لا هم لهم إلا المال من خلالها. وكيف تحول مصيرها إلى بائعة للهوى؟. يبدأ الشاعر قصيدته بتساؤل من تلك المرأة (من أنت؟) وهو تساؤل يكشف تخوفها بعد هذه المصير البائس. فيقول :

من أنت ؟ هذا سؤال ضل سائله والشك يقتل ما قلنا ويختصر
لا تسأليني وما جدوى السؤال هنا ليل به نلتقي والصبح نحتضر
كل يحاول أن تخفي حقيقته إنساننا تائه فينا ومنذر
تجارة الليل كأس بيننا عبرت ما بعدها كل شيء –بعدنا –أثر
ليلا تك الحمر ما عادت تلاحقني شبابها هذه الإعياء والضجر



والحقيقة أن شعر العثميين فيه روح إنسانية غارقة تعرف الحق وتدركه، وتصبو إلى النور المحاط بهلامية الشر الإنساني وتتشوف إليه، وهي إنسانية تمزج الواقعية المؤلة بالرومانسية الحاملة، وتبعث في خبايا الإنسان وخفاياه عن الصدق والجمال والروعة التي غطتها الحضارة المدنية الزائفة، هذه الحضارة التي زرعت الطمع والجشع في قلوب البشرية، ولعل هذا مرجع نزعة التشاؤم التي يلمسها القارئ لشعره.

ثالثاً قصائد الرثاء :

لعل القارئ يدرك أن الرثاء من أهم الموضوعات الإنسانية، بل إنَّ شعر الرثاء من أصدق الشعر، ولعلنا نتذكر بعض تلك المراثي التي صدرت عن قلوب مفجوعة، ونفوس متألمة لفقد أحبابها، فمالك بن الريب يرثي نفسه، والتهامي يجهش على وفاة ابنه، وأبو البقاء الرندي يتأسى على سقوط قرطبة وما حل بالأندلس. ومن هنا خصصت هذا الموضوع بالحديث لدى شاعرنا، إذ وجدته بفيض لوعة وأسى، ويتقترح فؤاده لفقد أحبابه، والرثاء لديه نبع أصيل، وموقف نبيل، صادر عن مروءة ووفاء. عنون العثميين قصائد الرثاء بما يدل على مضمونها. وهذه القصائد هي (الحبيب المهاجر، الجدول المهاجر، الربيع الراحل، الضياء الراحل، حروف مضيئة على أوراق التاريخ)، ولعلنا نلاحظ من خلال هذه العناوين إكساب الشاعر أصحابه صفات جمالية مكتسبة من الطبيعة، ولكن الصفة موظفة لمضمون الموت والفقد. الذي يمثل تجربة مؤلمة في حياة الإنسان بشكل عام وفي حياة الشاعر بشكل خاص.

أولى قصائد الرثاء لدى العثميين قدمها إلى روح الفقيد : عبد الرحمن الملوحي وعنونها بـ (الحبيب المهاجر).

يقول فيها :

يا راحلاً قلبي بفقدك موجعُ قلمي تسيل دماؤه ويحارُ
ماذا أقول وفي رحيلك هيبهُ وبكل قلب من سناك ثمار
وفي هذه القصيدة يظهر الشاعر ألمه وحزنه على فقدة ليس عليه وحده بل على جميع أحباب الفقيد / الملوحي.

ويأتي بعد ذلك ليعدد صفاته ونبل أخلاقه وأفعاله الكريمة. وهذه القصيدة تتقاطع مع القصيدة الثانية في هذا الموضوع (الجدول المهاجر)، التي رثى فيها عبد الرحمن التونسي في جوانب عدة، بداية من العنوان ومروراً بالأفكار والمضامين وحتى الصور، بل والوزن الشعري ولعل القارئ يلمح هذا التشابه بينهما من خلال قوله في قصيدته الأولى :

يا راحلاً روح الإله تحفه وبقلبه للمبحرين منار
أيامك الخضراء بين قلوبنا حب وآمال المحب كثار

ويقول في قصيدته الثانية :

يا راحلاً عبق العبير يلفه وتفوح رغم رحيله الأطياب
يا راحلاً روح الإله تحفه إن الإله لروحنا محراب
إن المآتم كم تهزّ مشاعري فلقد بكاك الأهل والأصحاب
والقصيدتان تقتربان من بعضهما بشكل واضح، إذا تأمل القارئ النداءات المتوالية فيهما - وهي إحدى القيم الفنية البارزة في شعره - الكاشفة عن ألم وحرقة يكنها قلب الشاعر (يا سيدي فقد الأحبة مؤلم....، يا راحلاً هاجرت عن أحبابنا....، يا زارعاً بالحب كل مدائني....، يا نجم الأحبة والمنى..) ولعل الداعي لهذا التشابه أن القصيدتين كتبتا في فترة متقاربة. ولا تخلو القصائد الأخرى في الرثاء من هذه القيمة، فقصيدته (الربيع الراحل) في رثاء خاله عبد الله السناني تحمل الروح نفسها، والألم ذاته، والفجيجة عينها. يقول :

ماذا أقول حروفي الحزن يقتلها ؟ ممالك الحزن قد نامت بقافيتي
إني بفقدك يا حبي ويا ألمي قلب تجور عليه اليوم ناعيتي

● يأتي الحب في شعر العثميين حباً إنسانياً نقياً يلامس العواطف والمشاعر، ويعانق الأفئدة العطشى للجمال ، بعيداً عن الحسية التي تصف ملامح المرأة الجسدية أو تبرز مفاتنه الغريزية ، بل يبتعد عن ذلك كله ليجعل الحب طمراً ، والعشق نقاءً

وتتوالى القيم الدلالية في هذه القصيدة كما في سابقتها من تبيان لألم الفقد وحرفته، وذكر محاسن الفقيد، وتعزية النفس بفقدته، وعدّ مآثره وفضائله على شاعرنا، بيد أنه يختمها في خطاب إلى زوج خاله وبنيتها قائلاً:

أم البنين عزائي فالأسى وتر وكل إيقاعه حزن بقافيتي
وللبنين عزاء زاد من شجني وللأحبة أشجاني وتعزيتي
وتلتقي هذه القصيدة بقصيدة أخرى من حيث العنوان والوزن، هي قصيدته (الضياء الراحل) وهو لم يشر بمن كتبت إلا أن القيم الدلالية تتكرر وتتشابه مع قصائده السابقة في هذا الموضوع / الرثاء. يقول فيها بعد ما وجه نداه إلى هذا الفقيد :

وحر فقدك معنى قد أحر به وكل معرفتي قبري سينتظر
هدؤوك العذب روح كلها مثل ما زلت فيها مع الأيام أفكر
مهما تطول بنا الدنيا وتسعدنا إن السعادة وهم كلها سقر

وكل ناع سيُنعى عند مآتمه لن يقصر العقل عن هذا ولا النظر.
ولا يخفى على القارئ الفطن أن قصائد الرثاء دائماً ما تمتلئ بالحكمة المعبرة عن ألم الإنسان بفقد أحبابه، ولذا كان حظ شاعرنا من هذا كثيراً، إذ مزج الرثاء بالحكمة النابعة عن تأمل بمصير الإنسان في هذه الدنيا، وتفكر بحقيقة الحياة، وأن ما فيها هو جزء من وهم يعيشه الإنسان، كما تطفئ فلسفة السعادة بين الوهم والحقيقة على هذه القصائد. ولا تختلف قصيدته الأخيرة في هذا الموضوع / الرثاء وهي بعنوان (حروف مضيئة على أوراق تاريخ) في رثاء صالح بن ناصر الصالح عن القصائد السابقة، فهي تحفل بالنداءات المتوالية الصادرة عن ألم وحزن، وتزخر بالمعاني السابقة التي أشرت إليها بيد أنه في هذه القصيدة يصف حال غنيزة / الفيحاء مدينة الفقيد، ويصور ألمها وحزنها بذلك. يقول :

قد طال سهدك يا فيحاء فانتظري شبابك الغض بالأحلام يختصر
رابعاً : الحب والمرأة :

يأتي الحب في شعر العثميين حباً إنسانياً نقياً يلامس العواطف والمشاعر، ويعانق الأفئدة العطشى للجمال، بعيداً عن الحسية التي تصف ملامح المرأة الجسدية أو تبرز مفاتنه الغريزية، بل يبتعد عن ذلك كله ليجعل الحب طهراً، والعشق نقاءً. وتأتي قصيدة (بحيرة وأمداء) بأسلوب قصصي، لتعكس صورة الرجل الشرقي الذي ينتهي به طموحه في علاقته بالمرأة عند الجسد، ولذا تحاول المرأة هنا أن تخرجه إلى عالم أرحب وحياة أفسح مداه الروح والصفاء والنقاء. يقول العثميين على لسان المرأة مخاطبة الرجل :

يا أيها الرجل المسحوق في جسد دنياك تعنيك لكن كف أعنيها ؟
من قال إنني لك الآمال أصنعها وأنت لا تدرك الروح التي فيها
والقصيدة تقدم فلسفة لمفهوم الحب لا يعيه الرجل الشرقي، ولذا تأتي إجابة المرأة على تساؤلات الرجل محملة باللوم والعتاب بأسلوب استفهامي إنكاري :

هل جئت تسأل عني كيف يا بطلا ؟ رماده للرياح الهوج يذريها
من أنت - يا صخرة شرقية نبتت بين الطلول ؟، فهل بالدمع أروبيها ؟
وتحاول أن ترسم له المنهج الحقيقي في الحب، فيقول العثميين على لسانها:

أفاقي الحب معنى لا حدود له مشارقي لن تنال الآن قاصيها
قلبي مع الحب إنسان وفلسفة في عمقها تدرك الأنثى معانيها
ولا تخلو القصيدة كما هي عادة شاعرنا في كثير من قصائده من توظيف للشخصيات التراثية التي كان لها نصيب في الحب،

وهو حب إنساني عام لا يقف عند حدود الحب الشخصي، ولا شك أن هذا التوظيف سيعين المتلقي على الاقتراب من الفكرة التي يريد أن يوصلها الشاعر، فالشاعر يوظف ما يسميها أساطير في الحب العذري الذي برز في العصر الأموي ومثله مجنون ليلى وجميل بثينة وكثير عزة وغيرهم. وهذه القصيدة تذكرني بقصيدة لنزار قباني تتفق معها في الوزن والقافية وفي كثير من أفكارها. يقول نزار في قصيدته (إلى رجل):

متى ستعرف كم أهواك يا رجلاً أبيع من أجله الدنيا وما فيها
ويشكل الإحساس بالزمن لدى العثميين أمراً لافتاً في هذا الموضوع، وهو إحساس طبيعي، فتجده يدعو لأيام الشباب والوصول على طريقة القدماء، ويتذكر أيام السعادة والهناء. يقول في قصيدته (براري الحب):

رعياً لعهد كنت أنت حياتهُ عهد نواهده المنى والنور
في راحه اشتعل الشباب مع الهوى وتعانق الإشراق والديجور
ويتماهى العثميين مع الشعراء الرومانسيين في حديثه مع المرأة، فيسبغ عليها آيات الجمال، ويصفها بأعذب الأوصاف مازجاً ذلك بصفاء الحب وطهارته ونقاؤه حيناً، وبالطبيعة ومظاهرها الخلابة حيناً آخر. مظهرأ مع ذلك كله شوقه وحنينه إليها. يقول في قصيدته (لا تسألني):

يا من أفكر في عذراء روضتها لا تسأليني فوهج الوجد أمار
ففي مامحك الدنيا قد اختصرت كما الخمائيل أعشاب وأزهار
يا نسمة من عبير موسقت نغمي تشيدها الحب والأنغام على أوتار
خضر البحيرات في عينيك هادئة فكيف حبي أعاصير وأمطار
أنت الحبيبة يا أغلى حبائبنا وكم لنا في دوار الحب أدوار
وحينما يتغير الحال بشاعرنا العثميين، ويتبدل الزمن عليه، يوجه خطابه إلى المرأة رغباً بابتعادها عنه، فهو لم يعد يحمل ذلك القلب الذي يتلهف على الحب، وما عاد ذلك الشاعر الذي تأسره نظرة، أو تحرقه ابتسامة، أو يلفت نظره ناهدان، أو يثيره ساقان. يقول في قصيدته (حب وخريف):

لا أريد الحياة دنيا من الحب ولا م نغمتي تضيق بوادي
فأضفري شعرك النثير فنفسي لا تطيق الهوى ذليل الفؤاد
للممي للممي حدائقك البكرم وصوني محبتي ووادي
كيف - يا حلوتي - أتيت وقلبي غارق لا يجيب صوت المنادي
ناهداك اللذان قاما أمامي لم يثيرا الهوى، ولا إسعادي
إن ساقيك العاريين أمامي لم أر فيهما زمان سعاد
وختاماً فلا أزعم أنني أوفيت الديوان حقه في هذه القراءة،
فما زال فيه متسع من القول والدراسة لمن أراد أن يرحل مع العثميين مسافراً بين أزاهير شعره.

بنو هلال بين الحقيقة والخيال

عبدالرحمن بن عبد الله الغنאים*

ومعظمها من وضع الرواة الذين تفننوا في صنع الأحداث وألفوا القصائد التي أدخلوا معها أحيانا أشعارا قيلت بعدهم بقرون عديدة. أما الحقيقة التاريخية الثابتة عن بني هلال فإنهم فرع من قبيلة هوازن المعروفة تنسب إليهم أم المؤمنين زينب بنت خزيمة وميمونة بنت الحارث وهم أحوال عبدالله بن عباس وخالد بن الوليد (١) وقد شاركوا مع قبيلتهم هوازن في غزوة حنين في السنة الثامنة من الهجرة ودخلوا مع بني عمهم بني عامر في يوم من أيام العرب في الجاهلية ضد بني تميم وقد وفد زعيمهم هلال بن عامر بن صعصعة بن معاوية بن بكر بن هوازن على الرسول صلى الله عليه وسلم وأسلم قومه آنذاك.

وقد أجمعت كتب التراث العربي على انحصار منازل بني هلال في العصر الجاهلي وصدر الإسلام في السفوح الشرقية لجبال السروات وتشمل الطائف والجهات الشرقية منه والأودية المنحدرة إلى عالية نجد ولم يرد ذكر لمواطن لهم في باقي جهات الجزيرة العربية. فقد أشار الأصمعي والفيروزأبادي إلى أن جل منازلهم في الحجاز وذكر الأصبخري أنه يغلب على نواحي شرق مكة بنو هلال ونسب الأصفهاني إلى أحد العامريين قوله (ليس ببلادنا قفاف وإنما القفاف في بلاد تميم) والقفاف هي الأراضي الصخرية وأورد الهمداني في مواضع عديدة من كتابه صفة جزيرة العرب أن منازل بني هلال في تربة ورنية ووادي جلدان وعكاظ (٢) التي كان ينعدق بها أكبر أسواق العرب منذ العصر الجاهلي ويتم الآن إعادة الحياة لهذا المعلم التاريخي الهام.

وقال ابن خلدون في تاريخه أنهم كانوا في بسائط الطائف ما بينه وجبل غزوان وذكر الإدريسي في (تحفة المشتاق) أنه يغلب على نواحي مكة مماليي الشرق بنو هلال.

وذكر الشيخ عبدالله بن خميس (٣) أن مران شمال شرق الطائف كانت قاعدة رئيسة لبني هلال في الماضي وأنها كانت مدينة عامرة كثيرة الآبار تجود فيها زراعة النخيل ويطيب القمح (٤) وأشار الشيخ سعد بن جنيدل في معجم عالية نجد إلى بعض المعالم الجغرافية في غرب نجد تنسب لبني هلال مثل وادي سميرا وذريع وغسل (٥).

وقد أكد علامة الجزيرة الشيخ حمد الجاسر أن (العامة ينسبون كل قديم لبني هلال كما كان العرب ينسبون كل قديم إلى عاد) ومما يدل على ذلك قول أبي النجم العجلي يصف ناقته : (٦)
وهي على عذب روي المنهل.

* عضو النادي الأدبي بالقصيم.

دحل أبي المرقال خير الأدحل.
من نحت عاد في الزمان الأول.

رغم أن الدحول ظاهرة طبيعية لم يتم أحد بحفرها وهي تشبه في سبب تكوينها دحول الصمان وعيون الخرج والانهيارات الأرضية التي حدثت في محافظة المذنب جنوب القصيم في السنوات الأخيرة بعد التوسع في حفر الآبار الإرتوازية.

وقد كان بنو هلال ضمن القبائل التي شاركت في الفتوحات الإسلامية أيام الخلفاء الراشدين وانتقل كثير منهم –كسائر القبائل – إلى البلاد المفتوحة فاستقر بعضهم في العراق وخاصة بالكوفة والموصل وكان لهم وجود في شمال الشام في القرن الهجري الأول. وقد ورد في تاريخ ابن خلدون معلومات مفصلة عن بني هلال بعد انتقالهم إلى الشام منها أنهم كانوا من أشياع القرامطة عندما تغلبوا على الشام في القرن الرابع الهجري ولما هزمتهم الدولة العبيدية في عهد العزيز الذي ردهم على أعقابهم إلى موطنهم في البحرين (الأحساء) وأمر بنقل أشياعهم من بني هلال فأُنزلهم بالصعيد في جنوب مصر بالعدوة الشرقية من نهر النيل وكانت لهم آثار سلبية على أمن تلك البلاد بعد استقرارهم بها.

وفي عام ٤٣٧هـ خلع المعز بن باديس طاعة العبيديين في شمال أفريقيا ورغب تحويل تبعيته للخلافة العباسية في عصر الخليفة القائم بأمر الله، فلما علم المستنصر العبيدي بالقاهرة هذه الأخبار رأى صعوبة تدارك الأمر فأشار عليه وزيره الحسن بن علي الياروزي باصطناع قبائل بني هلال والتقدم لزعمائهم وتولييتهم أعمال أفريقيا ليكونوا سببا في نصرة الدولة العبيدية وأولياء لدعوتها في هذه الناحية ويرتفع عدوانهم عن جنوب مصر.

وبعث المستنصر وزيره وأجزل لأمرائهم العطاء ووصل عامتهم بغيرا ودينارا وأجاز لهم عبور النيل وأعطاهم ملك المغرب وأرسل إلى المعز ابن باديس كتابا مضمونه (قد أنفذنا إليكم خيولا فحولاً وأرسلنا عليها رجالا كهولا ليقضي الله أمرا كان مفعولا).

ثم سارت بطون هلال كالجراد المنتشر وهم رياح وزغبة والمقل وجشم وقرة والأثبج والخلط وسفيان والأثير ومعهم بنو سليم وكثير من فزارة وأشجع من بطون غطفان، فتجاوزوا برقة ووصلوا أرض تونس فقاومهم المعز بقبائل البربر كزناتة وصنهاجة ونحوها ولكنهم هزموه في معركة حيدران ودخلوا القيروان عام ٤٤٥ هـ ودمروا المدينة التي بناها عقبة بن نافع وفي ذلك يقول الشاعر الهلالي علي الرياحي : (٧).

لقد زار وهنا من أميم خيال
وأيدي المطايا بالزميل عجال
وان ابن باديس لأفضل مالك
لعمري ولكن مالديه رجال
ثلاثون ألفا منهم هزمتهم
ثلاثة آلاف وذاك ضلال

ثم استمروا في الاتجاه غربا فوصلوا المهدية وتلمسان وقسنطينة وكان من أشرافهم حسن بن سرحان وماضي بن مقرب وسلامة بن رزق (أبو زيد الهلالي) ودياب بن غانم.



وذكر ابن خلدون الجازية أخت حسن بن سرحان مع زوجها شكر بن هاشم بالحجاز وأن قصة عشقهما تعفي عن خبر قيس وكثير وأن الأشعار المنسوبة لهما فيها المطبوع والمصنوع وقال إنه هلك بعد رحيلها مع قومها عام ٤٥٣هـ (٨).

ثم ذكر أن بني هلال خربوا المدن والقرى فتركوها قاعا صفصفا وأظهروا في الأرض الفساد وملكوا الضواحي وقعدوا لسكانها بالمرصد يأخذون منهم الأتاوة على التصرف في أوطانهم، وأستمر الوضع على هذا الحال حوالي مئة عام حتى تغلبت دولة الموحدين في عهد عبد المؤمن بن علي على أفريقيا عام ٥٤١هـ واصطدموا مع هذه القبائل الهلالية التي ثبتت في مستنقع الموت أقدامهم ولكنهم هزموا ثم إستكانوا لحكم الموحدين ودعموهم في الجهاد بالأندلس.

وفي عام ٥٨١هـ إنتقضوا على الموحدين وحلت بهم الهزيمة للمرة الثانية فتشرد بعضهم جهة الشرق في صحاري برقة ودخل البعض الآخر في طاعة الموحدين الذين نفوهم إلى المغرب الأقصى وأنزلوا قبائل جشم ورياح في بسائط تامسنا وسط المغرب ما بين سلا ومراكش.

وعندما ضعفت دولة الموحدين كادوا أن يستردوا قوتهم ولكنهم انهزموا أمام دولة بني مرين وهكذا ضربت الأيام ضربتها وأخلقت حدتهم وذهبت ريحهم ونسوا عهد البداوة وصاروا في عداد القبائل الغارمة للجباية والعسكرة مع السلاطين.

أما الأسطورة فإنها تختلف كثيرا عن الحقيقة التاريخية حيث إنها تحفل بالأحداث الجسام ويرد فيها مسميات مجهولة لمالك غير معروفة.

وقد نظم هذه الأسطورة الهلالية الشاعر اللبناني بولس سلامة في ملحمة الشهيرة (عيد الرياض) التي استعرضت تاريخ الدولة السعودية من خلال عشرة آلاف بيت من الشعر خصص منها ٣٣٠ بيتا لتغريبة بني هلال على لسان الراوية النجدي الشيخ عبدالله العجيري عندما مرموكب الملك عبدالعزيز على أطلال مران التي يقال إنها كانت لبني هلال في الماضي وقد بدأها بقوله : (٩)

قال في غابر الزمان أثم الجذب في هذه الربى الزاهرات
ورأى نجدنا حقابا صعبا من ثمار ومن جنى عاريات
وسماء غيومها من حديد أو أكف اللثام منحسبات
عقدوا مجاسا تصدره السلطان رأس القبائل السروات
حسن كاسمه عقيد بني سرحان رحب اليدين والجفنيات
مثل سيب الغمام كان أبو مرعي إذا عبست وجوه القراة
وأحاطت بالغطاريف شوري يبتعون السبيل للأقوات
ومنها:

أجمعوا أمرهم على ترك نجد لبلاد موفورة الخيرات
وانتقوا منهم ثلاثة رواد عيونا تنير درب الغزاة
قصدوا تونسوا وجابوا نواحيها فراب الولي نم السعاة



الزناتي وكان ثاقب فهم عفرني الوغى ورأس العتاة غلهم في غياهب السجن أسرى في قيود رهيبية الحلقات موفدا عبدهم لجلب فداء ظن عبدا من كان في الذروات أطلق الليث خالي الذهن من ليل سيأتي بالخيـل والويلات وبعد أن أخبر أبوزيد قبيلته في نجد بدأت التغريبة الهلالية التي كان يقودها زعيمهم حسن بن سرحان وأخته الجازية ولذا قال : رج طبل الحروب بالمغرب الساجي نذيرا بالأبحر لطاغيات نصف مليون خلفه من شيوخ وشباب ونسوة محصنات ولواء الأظعان جازية العرب وأخت السلطان والهـمات واستوت كالمـنار في الهودج البراق بعثا للبأس والنجدات وعندما وصلوا تونس الخضراء تحاربوا مع ملكها الزناتي خليفة وقد وصف الشاعر سير الحرب على النحو التالي :

وتلاقى سباع نجد وأبطال الزناتي في الأنجد الداميات والزناتي على بسالة قلب وعناد في الكر والجولات أثر اللوذ بالمدينة فالأسوار هزاة من الهجمات عازما أن يبارزالغلب الأبطال منهم غداة كل غداة فإذا بادت الرؤوس تباعا تتهاوى جسومها تابعات لم تشاهد زناته قبله قرما عليما بالضرب والختلات يا له من مبارز صاد من نجد رؤوسا أبية الجبهات صفها فوق سوره للتشفي فغدا السور معرض الهامات صفها عابثا ثمانين رأسا عبث اللاعبين بالأكرات فكأن الأفواه منتشرات تنده الأقربين للثارات وعندما يئس بنوهلال من الحرب لجؤوا إلى فارس الخضراء دياب بن غانم الذي ندبوه لحماية إبلهم وحلالهم فوافق بعد تردد وخاصة بعد قتل أخيه وابن أخته ثم التقى مع الزناتي في مبارزة وصفها كمالي :

طال أمر البراز خمسين يوما وهو تصطدام صخرة بصفاة سيف أفريقيا وبتار نجد في ضراب يشيب سود البراة تتشظى السيوف حيناً فيرتدان شطر الرماح خطيات وتطير الرماح إلا كقدر الكف منها يظل في القبضات وألوف الصدور تحبس أنفاسا وتنتهي الأجفان عن حركات وبعد أن تمكن دياب من قتل الزناتي حصل الاختلاف بينه وبين قومه على الحكم وانتهى الأمر بالقبض عليه بحيلة والزج به في السجن بضع سنوات قال خلالها على لسان الشاعر :

يالـيالي صـبوتي في ربي نجد وطيب العرار في الغدوات وكبرنا عن الصبا وشبابي لم يدنس بالفحش والمنكرات ياعيون المـران في أرض نجد وغصون النخيل والسمرات عند تلك الظلال خلفت قلبي وعلى الدوح هومت ذكرياتي أنا في المغرب القصي حبيسا بين أغصانـهن أنشد ذاتي وبعد خروجه من السجن قتل زعيم القبيلة حسن بن سرحان وحاميها أبازيد بالمكروالخدیعة ولم يبق بمواجهته سوى الجازية

ولذا قال الشاعر:

دان للغادر القتيـلين قطر وأنته الأقطاب مزدحمات غير أنثى لها جمال الغواني وعناد المعازل الراسيات والمقام الأسنى حصافة رأي وإباء الأطواد في النائبات وعندما استطاع بريقع بن حسن وشيبان بن سلامة الثأر لوالديهما بقتل دياب الذي كبرسنه ووهن عظمه قال قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة كما ورد في الملحمة :

قال قبل الممات حسبي عزاء بسيوف العرب كان مماتي هكذا أفتت السيوف سيوفا وتوارت معالم العظـمات وهكذا أنهى الشاعر السيرة الهلالية المتداولة في كل أرجاء الوطن العربي، بل إنها تروى على الأسماع في المجالس العامة في مصر والشام والمغرب العربي.

وقد أضاف الرواة من عناصر التشويق للقصة وابتكار المواقف المثيرة لأبطالها ما أبـعدها كثيرا عن الحقيقة التاريخية، وتأثر العامة بما سمعوه من أشعار وما توارثوه من معلومات ، فاعتقدوا أن بني هلال طوال الأجسام مستـدلين بشواهد قبور قديمة متباعدة عن بعضها فيظنونها قبرا واحدا(١٠).

وصدرت عن بني هلال العديد من الدراسات عن تأثيرهم الإيجابي في نشر اللغة العربية في شمال أفريقيا ودورهم السلبي على الحضارة والعمران في تلك الجهات وأثرهم في ظهور الشعر الشعبي بعد تخلي الشعراء عن التقيد بحركات الإعراب. ولكن أغلب ما صدر من الكتب عن بني هلال ركز على الأسطورة الشعبية التي تتمثل بقصة التغريبة الهلالية التي تزخر بالأحداث المثيرة وتحتوي على الأشعار العامية التي تبالغ في إيراد قصص بطولاتهم الخارقة، وأصبح هؤلاء أكثر شهرة من أبطال حقيقيين كانت لهم جهود في الذود عن حمى الأمة الإسلامية على مر العصور.

والأسطورة الهلالية تشبه سيرة عنترة بن شداد العبسي والمهلهل ابن ربيعة التغلبي وغيرهم ممن أشهرتهم الروايات الشعبية بما يفوق إمكاناتهم الحقيقية بكثير.

(١)	بنوهلال لأبي عبد الرحمن بن عقيل والدكتور عبد الحليم عويس ص ٢٥
(٢)	صفة جزيرة العرب ص٦٣، ١٦٧، ٢٥٨، ٢٦٠، ٤٣٧
(٣)	المجاز بين اليمامة والحجاز ص ٣٤٢
(٤)	الهلالية لعبد الحميد يونس ص ٢٦
(٥)	عالية نجد للجنيـدل ج ٣ ص ١٠٢٤
(٦)	الأغاني للأصفهاني ج ٩ ص ٧٨
(٧)	بنوهلال للعلافي ص ٣١
(٨)	تاريخ ابن خلدون ج ٦ ص ١٨
(٩)	ملحمة عيد الرياض ص ٤٧٠ – ٤٨٦
(١٠)	الألف سنة الغامضة من تاريخ نجد للسويـداء ص ٣٢٦

أثر المجتمع في التشكيل الروائي

د. إبراهيم علي الدغيري*

واضحاً للعوامل التاريخية والاجتماعية على العملية الأدبية، وهذا ما يجعل الفعل الروائي يستجيب – ولو بعد حين – للتحوّلات الاقتصادية والثقافية والسياسية التي تطرأ على المجتمعات، فكما أن الواقع متغير أبداً فإن نموذجَه في الفن متغير كذلك – كما يقول النقاد –.

وتأسيساً على هذا المفهوم، فإن المراقب للخط البياني للفن الروائي يراه في تغير مستمر، وذلك لأنه لصيق بالعالم الواقعي الاجتماعي؛ الذي هو في النهاية متغير باطراد.

وقد أفضت الرؤى النقدية التي سجلها كبار منظري الرواية مثل "لوكتاش" و "جولدمان" إلى القول بأن المضامين الروائية تتشكل تبعاً للتغيرات الاجتماعية التي تحدث للمجتمع، وقد أنشأ "جولدمان" تناظراً بين تطور الحياة الاقتصادية وتطور الشكل الروائي، واستشهد لهذه الرؤية بعدة شواهد من الرواية الغربية، مما يحملنا على القول بأن انعكاس التطور الاجتماعي على الشكل الفني للرواية يكاد يكون محل تسليم.

وإلى جانب تينك الرؤيتين الغربيتين التي ترى تحقيق التطور الروائي الفني وفقاً لمراحل التطور الاجتماعي، فإن هناك من النقاد العرب من ساند هذه الوجهة، وأكد على صدقيتها، وذلك مثل د- عبد المحسن طه بدر حيث يؤكد على استجابة الرواية الفنية لمتغيرات الواقع الطبيعي. كما أثبت د- "أحمد الهواري" هذه الرؤية – أيضاً – من خلال تتبعه لمسيرة البطل في الرواية العربية في مصر، فاتضح له أن البطل الروائي يتشكل حسب قضايا المجتمع، وحسب المتغيرات الطارئة عليه، بل إن التأثير يمتد ليطال شكل الرواية تبعاً لتغير المجتمع، وهذا يؤكد الرؤية التي تقول: إن تغيرات الرواية الأدبية صدئٌ للتغير الاجتماعي. إنه إذا كانت القاعدة الأساسية أن كل مبدع يتأثر في تعبيره بمجتمعه، فإن هذا لا يعني – بالضرورة – أن الروائي لا يستطيع أن ينفك تماماً من التأثير والتعبير عن تلك البيئة، فقد يوجد من الروائيين من يعبر عن غير مجتمعه، وهو في الآن ذاته يتخفف من التأثير بالمجتمع الذي خرج منه، إن هذا يتعلق غالباً بالمبدعين الكبار ، أو المبدعين الصغار المستلبين.

إن العلاقة بين الرواية ومجتمعها علاقة تبادلية يؤثر كل واحد منهما في الآخر؛ مع الوعي بأنه لا انفصام بتاتاً بين تغير أو تطور هاتين الثنائيتين، إن الرواية والمجتمع يسيران في جدول واحد، وما يطرأ على المجتمع يطرأ على الرواية بوصفها أحد مكونات الفن الذي هو جزء من الحراك الاجتماعي للصيق ببيئته، والتاريخ يقدم لنا «شاهداً على قيام الصلة القوية بين الفن والحياة الاجتماعية...»(و) هذه الصلة ليست مقصودة ولا متكلفة ، ولكنها تلقائية؛ فالفن مظهر من مظاهر النشاط الاجتماعي المتعددة، فإذا جرى على تلك المظاهر تغيير أو تبديل تبعاً لضرورة ملحة، فمثل هذا التغيير يجري على الفن أيضاً، ما دامت كل المظاهر قائمةً على أساس دينامي واحد، ومن ثم كان تغير المجتمعات تغيراً متكاملاً دائماً، والتاريخ مليء بالأمثلة من هذا القبيل» (الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ٥٣، وانظر: ٥٥) إننا إذا نظرنا إلى الرواية على أنها جزء فني من نسيج اجتماعي؛ أصبح فهم تغيرها بتغير المجتمع أمراً معقولاً ومقبولاً، فلا انفصال –إذن- بين تغيرها وتغير المجتمع؛ شأن السياسة، والاقتصاد، وعلاقات المعاش.

تجيء الرواية في العصر الحديث بوصفها واحدة من أهم أدوات التعبير الأدبي عن المجتمع، وما ذلك إلا لأنها تمتلك من المؤهلات ما يجعلها قادرة على احتمال كل أنواع الأسئلة والظنون والهموم التي يمور بها المجتمع، ويرغب في التعبير عنها الأديب .

وقد قامت حيال الرواية العديد من الأسئلة التي تحاول فهمها، واكتشافها، والتعرف إلى طرق تشكيلها، وصياغتها. أسئلة تناقش تكوينها البنيوي، والمضموني، بغية الوصول إلى تصورات شافية حيال تركيبتها المتغيرة، وطبيعتها المتحولة. وكان من ضمن الأسئلة التي اتخذها النقاد محورا للدراسة والبحث: أثر المجتمع في تشكيل الرواية.

إننا نعرف بدهاء أن الرواية تؤثر بالمجتمع من خلال طرحها للرؤى، وإثارتها للتساؤلات، واهتمامها بالقضايا، والهواجس، والتحوّلات... ومن ثم يتأثر بها المتلقون إن رفضا أو قبولا؛ غير أننا لا ننتبه لبدهية أخرى هي أشد التباسا، وأقل دراسة، وهي : أثر المجتمع في تشكيل الرواية.

إن الدخول في تضاعيف هذه الجزئية يوجب الوعي بأن العلاقة بين الرواية والمجتمع ليست علاقة بين متباينين، أو متنافرين، إذ هي علاقة تفاعلية تبادلية تقوم على ما يمكن أن يسمى بالتغذية ، والتلقي. تغذية المجتمع للرواية، وتلقيه لها، والحديث هنا يتجه إلى الرواية بكافة أنواعها، أي ليس المقصود بها الرواية الواقعية الاجتماعية وحسب؛ بل المقصود هو كل أنواع الروايات... حتى الروايات التاريخية وروايات الخيال العلمي!! إذ الخيال الذي بنى الرواية إذ الخيال الذي بنى الرواية التاريخية هو خيال مُشبع برؤى الواقع محاط بأحداثه، كما أن الخيال الذي بنى الرواية العلمية هو خيال متطور من الواقع الاجتماعي مهما أخرج المبدع مما في جعبته من أعاجيب... ولعل من أنصع الأدلة التي تؤيد هذه الرؤية التبادلية التأثرية، أن الكتاب أنفسهم حين يكتبون رواية فإن بصمات المجتمع الذي ينتمون إليه تكون ظاهرة في أسماء شخصياتهم، وأحداث رواياتهم، وأماكن وقوع تلك الأحداث، بل إن الأثر ليتجاوز ذلك إلى طريقة استخدام اللغة، وانتقاء ألفاظ الكتابة، و أسلوب التعبير.

وربما تكون الرواية السعودية من أوضح الأمثلة على ذلك؛ إذ إن أثر خارطة الروائيين الجغرافية تترك بصمات واضحة على رواياتهم الإبداعية، فالروائي الحجازي ينطبع أثر حجازيته على رواياته من حيث الأماكن والأسماء واللهجات والأحداث... ومثله الروائي الجنوبي والنجدي... إن معنى تأثر الروائي بمجتمعه أن تتلبس تجربته بصيغة المجتمع، وأن يلبي الحاجة الغريزية فيه للمحاكاة، وهذا تعززهُ الرؤية النقدية التي تقول إن هناك تناظرا دائما بين سياقية الجدل الروائي وسياقية الجدل الاجتماعي، وهذا ما يدعو إلى تأكيد الرابطة التأثرية المتينة بين الروائي والوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه، حيث لا يمكن للروائي – أياً كان نوعه – أن يعيش منعزلا عن العلاقات الاجتماعية التي تمرور من حوله.

كما أن من دلائل تأثر الرواية بمحيطها؛ أن الأبطال في الروايات يتغيرون حسبما يتغير المجتمع، لَكأنَّ الأفكار التي تمتلج في المجتمع تظهر إفرازاتها في رؤى الأدباء حين يكتبون، فتتغير تبعاً لذلك صورة البطل، وصورة الأحداث، وصورة القضايا التي تعالجها الروايات، إن هناك تأثيراً

أثر الاغتراب في الشكل القصصي (مكعبات من الرطوبة أنموذجا)

د. إبراهيم بن منصور التركي*

الاغتراب في الاستعمالات النفسية المعاصرة، حيث يُركّز على أن الاغتراب انقطاع قيمي وشعوري عن الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه الفرد، وهو المعنى الذي تتبناه هذه الدراسة. من الواضح أن الاغتراب بهذا المعنى الاصطلاحي يبتعد قليلاً عن المعنى اللغوي للكلمة الذي تم عرضه قبلاً، فهو في المعنى اللغوي يتناول الانفصال المادي الجسدي بشكل أساسي بغض النظر عن إمكانية وجود الانفصال المعنوي الروحي، فقد يكون المرء مغترباً وفق المعنى اللغوي حتى وإن كان يشعر بالألفة والتواؤم الاجتماعي بينه وبين المجتمع الجديد الذي انتقل إليه، بخلاف المعنى الاصطلاحي الذي قد يعيش فيه المرء بين أهله وعشيرته وبني وطنه لكنه يعدّ مغترباً.

ماذا هذه المجموعة بالذات ؟

قد يتبادر إلى الذهن سؤال عن سبب اختيار هذه المجموعة بالذات، ويمكن إرجاع ذلك إلى السببين التاليين: (الأول): أن هناك اتفاقاً بين من كتب عن هذه المجموعة على البراعة الفنية والقدرة الأدبية المتمكنة التي يملكها السالمي، فالدكتور مسعد العطوي يقول في ذلك: "السالمي يمتلك القدرة والموهبة والوعي والثقافة، ويستحوذ على الكلمة الموحية والتشخيص الدال، والتواصل الثقافي بين الثوابت والمعاصرة، ولا ريب في قدرته القصصية والأسلوبية والمعالجة الناضجة" (٧).

وحول المعنى نفسه يؤكد شاكر النابلسي في حديثه عن هذه المجموعة القصصية قدرة السالمي الفنية وأبناء جيله، مؤكداً تفوقهم على الجيل السابق، حيث حاولت هذه الكوكبة "دراسة الترديات الفنية التي سقط فيها هذا الجيل وتحاشيها، وبالتالي تصعيد الخير الفني الذي أصابها من قريب أو بعيد تصعيداً فنياً واعياً وذكياً، حتى استطاعت هذه الكوكبة أن تتميز بخطها الفني، وبالتالي برؤاها الفنية بشكل عام" (٨).

ويرى د.محمد الشنطي تفوق السالمي فنياً في بعض السمات الفنية على بقية زملاء جيله، حيث يقول: "عبدالله السالمي في (مكعبات من الرطوبة) التي صدرت عام ١٤٠٠هـ يتميز عن زملائه بالوصف الداخلي المكثف، وهو في وصفه لا يتشظى ولا يتبعثر، وإنما يظل متماسكاً مترابطاً، وحين يستسلم للتداعي تنفتت جملة وتغمض وتفتقد

تنحو كثير من الدراسات النقدية والأدبية إلى النظر في جوانب موضوعية أو فنية في العمل الأدبي، فتناولها بالدرس والبحث والرصد والتحليل. ولكن الدراسات التي حاولت أن تكشف عن صلة الموضوعي بالفني تبدو أقل من تلك الدراسات بكثير.

لهذا ستحاول هذه الصفحات تناول ذلك في عمل سردي، للنظر في الآثار التي يخلفها المحتوى والموضوع على جوانب التشكيل الفني، وبالأخص لغة النص. وستقوم هذه الورقات بدراسة ذلك من خلال بحث أثر المحتوى الاغترابي في أسلوب الصياغة اللغوية للعمل السردى، وسوف تتّم هذه الدراسة على مجموعة قصصية يبرز فيها الحس الاغترابي الممّض، وهي مجموعة القاص عبدالله السالمي (١) (مكعبات من الرطوبة) (٢).

ماذا يُقصد بـ(الاغتراب) ؟

الاغتراب في اللغة كما يتضح من كلام ابن منظور يأتي بمعنيين، أحدهما بمعنى: البعد. حيث يقول: "والتغرُّبُ: البُعد... والغُرْبَةُ والغُرْبُ: النزوح عن الوطن والاغتراب... والاغتراب والتغرُّب كذلك، تقول منه: تغرَّبَ واغترَبَ" (٣). وأما المعنى الثاني فهو: الزواج من الغرائب، يقول ابن منظور: "اغترَبَ الرجلُ: نكح في الغرائب وتزوَّج إلى غير أقرابه" (٤).

وهذا الاستخدام اللغوي يركز على الغربة في جانبها الخارجي المحسوس، حيث ينتقل الإنسان الغريب -كما في المعنيين- من وسط اجتماعي يعرفه ويألفه إلى وسط جديد غريب عنه.

لكن المعنى الاصطلاحي يركز على جانب الغربة الداخلية، حيث الإحساس بالغربة عن الذات وعن المجتمع الذي ينتمي إليه الفرد. وهو بهذا يعد ظاهرة ذات بعدين نفسي واجتماعي. وهذا المعنى هو الذي تقصده هذه الدراسة في حديثها عن الاغتراب في المجموعة القصصية المدروسة، وهو المعنى الذي تقصده الاستخدامات النفسية المعاصرة لهذا المصطلح(٥). هذه الاستخدامات تتفق على أبرز السمات والأبعاد التي يتمثل فيها الاغتراب، ذلك "أن الاغتراب ظاهرة متعددة الأبعاد، فشعور الفرد بالانفصال عن ذاته أو مجتمعه، تصاحبه مظاهر عديدة، مثل: الشعور بالعزلة، والتشويُّ (فقدان الهوية)، والإحساس بالعجز، وفقدان المعنى، والتمرد، وفقدان الهدف" (٦). وهذا تقريباً هو المعنى الذي رسا عليه مصطلح

ترابطها، وهو مهتم بالمحسوسات، حتى ليبدو المكان بطلاً من أبطال قصصه، وهو مكان مُشوّه لأنه يُعرض من منظور البطل المأزوم ويلجأ الكاتب كثيراً إلى التلاعب بالضمائر والخطاب الشعري" (٩). هذه القدرة الفنية التي يملكها القاص ستجعل انعكاس رؤيته الاغترابية أجلى ظهوراً وأوضح أثراً في مفردات الشكل القصصي وأدواته. (الثاني): أن هذه المجموعة تتضمن حساً اغترابياً واضحاً لمن أمعن النظر في مضامين القصص وأحوال أبطالها. وهو ما فطن إليه بعض النقاد الذين تناولوها بالدراسة والتحليل، حيث يذهب الدكتور طلعت صبح السيد إلى إحساس كثير من "كتاب الجيل الشبّان بالغربة كما أحسّوا بالضياغ، وتعمّق إحساسهم به، وهم يمزجون بهذا الإحساس بين الإطار الرومانسي الذي يهيم في إطار الفرد ويصور عواطفه ونزعاته وتطلعه إلى السعادة المحروم منها، وبين واقعية التناول والوصف لكثير من المواقف الجزئية في القصة. والغربة عند هؤلاء لم تعد تلك الغربة المادية التي كانت قبل في كتابات السابقين" (١٠). إن "الإحساس بالغربة يجسّم تجربة الواحد من هؤلاء، ويعبّر عن عدم القدرة على التعامل مع الواقع بجميع عناصره، ومن ثم كان الاغتراب والاستعلاء، والبحث عن نموذج غريب وواقع بعيد يحمل سمة التجربة" (١١). ولهذا يعدّ الدكتور طلعت صبح السيد القاصّ عبدالله السالمي أحد ممثلي هذه الاتجاه(١٢).

وهو ما يؤكده الدكتور محمد صالح الشنطي عندما يشير إلى عدم التوافق الاجتماعي بين أبطال السالمي ومجتمعهم المحلي، "حيث تسود النبرة الانتقادية اللاذعة... والإدانة لأوضاع اجتماعية معينة تبدو واضحة" (١٣). ولهذا يعدّ السالمي -في نظر د.الشنطي- أحد "رؤاد الحساسية الجديدة في القصة القصيرة"، هذه الحساسية تشكلت بعد "سلسلة من التحولات التاريخية والانعطافات التاريخية الهائلة في السياسة والاقتصاد والاجتماع، اختفت شرائح اجتماعية وظهرت أخرى، وبدأ هاجس التجديد والتغيير يجتاح أنماط التفكير والسلوك فوجد أصداءه في الأدب" (١٤).

إن النصوص القصصية في هذه المجموعة تتحدث جميعها عن أزمة واحدة يعيشها أبطال القصص جميعاً، ألا وهي الغربة الشديدة الخائفة التي يحسها البطل بين أبناء وطنه ومجتمعه، بحيث لا يغدو قادراً على التواؤم الاجتماعي أو التوافق النفسي معهم، وهو ما يجعل البطل يعيش حالة اغتراب شامل مع الوسط المحيط(١٥).

والى هذا يشير الدكتور نصر عباس، مبيناً أن الصراع عند أبطال السالمي هو صراعهم مع الواقع الذي يعيشون فيه، حيث يظهر "ذلك الصراع عند القاص السالمي باعتباره واحداً من جيل الشباب في مجال كتابة القصة، وهو يحدّد واقع الإنسان الذاتي من خلال تصوير هذا الصراع بكل معاناته، ومأساته الحياتية بحثاً عن معنى الوجود الإنساني بكل شموليته وعموميته، كذلك فإنه يحدد

أبعاد الواقع برمته، ذلك الواقع الذي تشكل كل جزئية منه طرفاً من أطراف الصراع الحاد، ومن خلال أفاصيلص مجموعته كله" (١٦). هذا الوضع الاغترابي الحاد الذي يعيشه أبطال المجموعة سيكون له انعكاسه الواضح على أدوات التشكيل الفني، وهو ما أشار إليه أحد الباحثين، حيث إن "عبدالله السالمي وكأثر من آثار الإحساس بالغربة نراه يُعنى عناية فائقة بالوصف الداخلي، وقد يُلجّ على هذا الوصف إلحاحاً، فيلجأ إلى توظيف الأحداث الهامشية، والأصوات، والملامح المكانية، ومظاهر الطبيعة لتتناسب كلها والحالة النفسية والعوامل المضطربة التي يتصدّى لرسماً" (١٧). فهذه المظاهر الفنية التي يذكرها هذا الناقد تأتي كأثر من آثار الاغتراب النفسي في المجموعة. وهو أمرٌ لحظه باحث آخر مشيراً إلى أثر السوداوية التي

- **النصوص القصصية في مجموعة السالمي القصصية تتحدث جميعها عن أزمة واحدة يعيشها أبطال القصص جميعاً، ألا وهي الغربة الشديدة الخائفة التي يحسها البطل بين أبناء وطنه ومجتمعه، بحيث لا يغدو قادراً على التواؤم الاجتماعي أو التوافق النفسي معهم، وهو ما يجعل البطل يعيش حالة اغتراب شامل مع الوسط المحيط**

تغرق فيها النصوص على الصياغة الفنية، مستشهداً لذلك بعناوين القصص، ذلك أن القصص تتحدر "في منزلقات السوداوية، وكأن القاص أراد أن يبلور ذلك اللون للقارئ، فيصطدم به من أول لمحة، حيث بدأ السواد في المقدمة، وأغلب مسميات المجموعة تستدعي الشعور السوداوي، فر(موت الأشياء القديمة)، و(الرائحة العفنة)، و(ليل رمادي اللون)، و(الصيف والرماد)، لا ريب بإثارتها غبار العتمة في مساحة فكر القارئ" (١٨). من هنا يمكن القول إن هذه الإشارات العابرة من لدن هؤلاء النقاد إلى أثر المحتوى الاغترابي السوداوي على الشكل الفني للقصص ستكون محلّ شرح وبسط في هذه الورقات، للوقوف بشكل مفصّل ومنفرد مع أبرز جوانب التشكيل الفني في المجموعة لاستكشاف أثر المحتوى الاغترابي ودوره في صياغتها بهذا الشكل الفني.

وفي السطور القادمة سيتم الوقوف مع أبرز الظواهر الفنية اللغوية التي انعكست من خلالها الصورة الاغترابية الخائفة التي غرق في وحلّها الشكل اللغوي للمجموعة، هذه الظواهر الفنية اعتمدت جميعاً على اللغة كعنصر رئيس في بنائها وتشكيلها، وهي الظواهر التالية:

أ – استدعاء التاريخ.

ب – التناص.

ج – اللغة الرمزية.

د – السرد والحوار.

هـ – رسم الشخصيات.

أ) استدعاء التاريخ :

يبدو في الاغتراب انقطاع الشخصية عن قيم الحاضر، وعدمِ القدرة على التوافق مع الوسط المحيط، وهذا يجعل الاغتراب مرتبطا بشكل مباشر بالحاضر الذي تعيشه الشخصيات. هذا الأمر يدفع إلى التساؤل عن موقف القصّ الاغترابي من التراث والماضي، وكيف يمكن أن يمثلّا في القصة الاغترابية؟.

إن القصص المدروسة تسعى إلى استحضار التاريخ والتراث عبر ذكر أسماء بعض الأعلام التاريخية المشهورة، إذ يتم استدعاء الشخصية التراثية وتداعيات تلك الشخصية في ذهن البطل المغترب في مواضع متفرقة من المجموعة. وقد يبدو غريباً أن تلك القصص التي لم تتضمن على الإطلاق اسماً لأي شخصية من الشخصيات الرئيسة أو الثانوية في الرواية تُورِد أسماء أعلام مشهورين اثنتين وعشرين مرة، كما يوضح ذلك الجدول التالي:

	اسم العَلم	عدد مرات وروده	أرقام الصفحات
١.	نبي الله سليمان	٣	٨٢، ٧٨، ٦٤
٢.	هارون الرشيد	٥	٨٢، ٢٨، ٣٥، ٤٤، ٦٦
٣.	المسيح الدجال	١	٣٠
٤.	المستعصم بالله	١	٣٥
٥.	الحاكم بأمر الله	٣	٦٠، ٦١، ٦٢
٦.	الحسن البصري	١	٣٦
٧.	سلامة القس	١	٣٨
٨.	يزيد بن عبد الملك	١	٣٨
٩.	الزناتي خليفة	١	٥٩
١٠.	أبوزيد الهلالي	٢	٥٩، ٦٦
١١.	قارون	١	٦١
١٢.	القسطنطينية	١	٧٤
١٣.	سيف بن ذي يزن	١	٨٢
١٤.	زبيدة	١	٨٢

ويتأمل هذه الأعلام الواردة وربطها بسياق القصة يمكن التماس

ثلاثة من الأغراض الرئيسة لإيراد مثل هذه الأعلام :

١) يقوم البطل أحيانا في القصة باستدعاء الشخصية التراثية وبعض مواقفها المعروفة للهروب من الحاضر إلى الماضي، والتنفيس عن حالة الكبت التي يعيشها مع الوسط المحيط، فيلتقط من واقع تلك الشخصية التراثية مظهراً يحرمه منه الواقع الحاضر، فيعيشه بخياله مستمتعاً ملتذاً بذاك الماضي. ويمكن تأمل ذلك بالنظر إلى بعض النماذج المؤكدة.

في قصة (الرائحة العفنة) التي يصف فيها البطل ملاحظته لامرأة رأها تمشي في الطريق: "فطِنَ إلى أنه أسرع قليلاً، تمهل حتى استعاد المسافة السابقة، كفيوم مثقلة بالعطاء تعالت أنفاس البخور واختفى الليل خلف الابتسامات المكهربة. تلوّت الأجساد في رقصة أفغوانية، فذاب الجليد الخارجي تحت لهيب الأعماق. صرخ الرشيد وقد رمى بعمامته المرصعة: هكذا الدنيا والإفلا...!"(١٩).

إنه هنا يأتي بهارون الرشيد أنموذجاً لعالم الإقبال على اللذة (تُتَظَر المواضع الأخرى للتأكد من ذلك) والمتعة المنفلتة دون ضوابط أو حدود، فالبطل هنا يقوم بعملية انسحاب إلى الماضي، إلى التراث ليصنع منه العالم المفقود، العالم الذي يبحث عنه ويتوق للعيش فيه. وفي قصة (ثرثرة في ليل رمادي) يقول: "غَنَّت سلامة فاهتزت أركان القصر من الطرب. ذابت الأنفاس في تأوهات الشجن. قام يزيد بن عبد الملك وشق جبته، قال لها منتشيا: هل ترين من هو أدعى مني للطرب؟ ضحكت بدلال وغمزت له برمشها، فقام مترنحاً. شق ثوبه حتى الخصر، حمل المخدة على رأسه وطاف بأرجاء القاعة، رفع صوته صائحاً: (قول يا ترمس الطيب جبر) قبّله الخليفة ما بين عينيه وقال ضاحكاً: قديتك بأبي وأمي، يا أنس مجلسنا. بصق بلا سبب وقال: إن الدنيا مقلوبة وأنه كان من العدل أن يكون في غير مكانه، هز رأسه متأسفاً على حظه النكد"(٢٠).

إنه هنا يصرّح بالقيمة التي تضفيها عودته إلى شخصيات التراث، واستدعاء بعض المواقف التي تُشاع عنها، للتأكيد من خلالها على بحثه عن الوسط الذي يستوعب رغباته وملذاته بعدما عجز عن إشباعها في حاضره وواقعه، وهو ما يظهر في قول الراوي عن البطل: "بصق بلا سبب وقال: إن الدنيا مقلوبة وأنه كان من العدل أن يكون في غير مكانه، هز رأسه متأسفاً على حظه النكد". فمكان البطل –كما يعتقد- ليس هو هذا الحاضر الذي يعيقه وأمثاله عن تحقيق رغباتهم وإشباع شهواتهم، بل إنه يتمنى لو انتقل إلى ذلك الماضي الذي يشبع لديه الرغبة، ويفتح أمامه أبواب اللذة على مصاريعها.

بيد أنه هنا لا تقوت الإشارة إلى الانتقائية التي يمارسها بطل القصة في اختيار المواقف الخاصة بتلك الشخصيات التراثية، فهو ينظر إلى الجانب الذي يحقق هدفه وغرضه، ويناسب تصويره الاغترابي، فهو يركز على الجانب الذي يرغب إيجاده في حاضره، فينظر إلى الشخصية التراثية من خلال ذاك الجانب. ويؤكد هذا

الأمر حديثه عن هارون الرشيد وزبيدة والحسن البصري، فهؤلاء قد أثرَ عنهم الكثير من الأعمال الجليلة والخيرة، مما يجعلهم في مصافّ الأخيار الصالحين. ولكن القاص يأخذ من كل شخصية ما يرسِّخ تصويره الاغترابي الذي يسعى من خلاله إلى الهروب من هذا الحاضر الذي لا يرضيه، إلى ذلك الماضي الذي يشتهيهِ.

٢) قد يقوم القاص بإيراد أسماء أعلام عُرِفوا بقدرتهم وقوتهم في إحداث التغيير، ولهذا يُورِد أسماءهم راغباً في تغيير الواقع الذي يعيشه بفعل تلك القدرات والقوى الخارقة التي استطاع بها بعض رموز التراث من تغيير واقعهم.

ويظهر هذا في النص التالي في قصة (ثلاثة رواة لحكاية واحدة) حيث يقول: "لأح المكان المعتاد عامراً بالزبائن، وجدت طاولتي القديمة (في المقهى) يحتلها شارب كثيف. أخذتُ أخرى لا تملك مزايا الأولى، لكنها تشرف على قدر كاف من مراسم الدفء القادمة والذاهبة. طلبت شيئاً لا أذكر طعمه. أصغيتُ إلى طنين الأحذية الحافل بالإغراق، تساءلتُ ما إذا كان الكعب العالي أنفس اختراع بشري ظهر حتى الآن. تخيلتُ أني في جزيرة جزائر الواق واق، شملتُ منتشياً عبير المسك والصندل المحروق في مقصورة من مقصورات سيف بن ذي يزن. ضحكْتُ في داخلي، شعرتُ بالأسف لأن خاتم سليمان قد دُفِنَ معه في مكان مجهول"(٢١).

إن النص هنا يوظّف علمين من أعلام التراث، سيف بين ذي يزن، ونبي الله سليمان. فأما سيف بن ذي يزن فيأتي بوصفه شخصاً يستطيع بجأهه وماله وملكه أن يغيّر هذا الواقع، خاصة وأن البطل قد أعاقته ظروفه المالية عن الزواج من المرأة التي يريد، فهذا الجاه إذا لم يستطع تحقيق ذلك له، فسيُمكنه من تلبية رغباته ومطالبه. مما يجعل سيف بن ذي يزن موظفاً لقدرته على تغيير واقع البطل في تحقيق مطالبه وأمانيه.

- بطل قصة ”ثرثرة في ليل رمادي“ يصرح بالقيمة التي تضفيها عودته إلى شخصيات التراث، واستدعاء بعض المواقف التي تشاع عنها، للتأكيد من خلالها على بحثه عن الوسط الذي يستوعب رغباته وملذاته بعدما عجز عن إشباعها في حاضره وواقعه، على أنه يمارس الانتقائية في اختيار المواقف الخاصة بتلك الشخصيات التراثية، فهو ينظر إلى الجانب الذي يحقق هدفه وغرضه، ويناسب تصويره الاغترابي**

أما خاتم سليمان – عليه السلام- فقد اشتهر عنه في المخيلة الشعبية إمكانية تحقيق الأمنيات والأحلام عن طريقه، بمجرد لمسه أو الضغط عليه. وكأن البطل هنا يريد بهذا الخاتم أن يحقق أحلامه التي عجز عن تحقيقها واقعياً، ومنعته الظروف الاجتماعية من فعلها.

٣) الوظيفة الثالثة التي يحققها استخدام الأعلام في المجموعة القصصية هي القيمة الرمزية التي يلجأ فيها القاص إلى استعمال اسم العلم ليعبرّ به عن معنى مختلف تماماً عن معناه الحقيقي، وذلك من خلال لمح علاقة تشابه بين العلم والمعنى المراد. ويظهر هذا في حديثه عن سيف أبي زيد الهلالي أو سور القسطنطينية أو الزناتي خليفة. حيث يقول في قصة: (طقوس اللعبة) : "طنين حذاء نسائي يحفر الرصيف... شعر بضحكة قصيرة تنبثق من فمه كالسعال. أي، أي، الناس والشيكولاتة. الدهشة الأولى المفعمة بنشوة الاكتشاف، زقاق السحر والفتوة، الوجه المكدود في نهاية النهار، معارك أبو زيد، وذياب فارس الفرسان، ليالي هارون الرشيد..."(٢٢).

فهنا يتم استعمال اسم علم عُرِف بقوته وبسالته وشجاعته وهو أبوزيد الهلالي، ولكن القاص يستعمل معارك ذاك البطل وفروسيته رمزاً عن الإقبال على المتعة الجسدية.

وفي قصة (ثلاثة رواة لحكاية واحدة) يتحدث على لسان الفتاة التي لا تستطيع أن تفعل ما تحب، بل يحرمها المجتمع بتقاليده وعاداته –على حد رأي القصة – من كثير من متع الحياة، يقول: "بداية الكارثة كانت منذ أن أصدر الهرمون حكمه، أما أن تمسك بيد تحبّها فتلك فضيحة بلا اسم، ولا حل سوى أن تبقى بيننا مسافة كافية. قالت أُمي: لا تجلسي جنب الشباك، فقلت: ليه؟ قالت: إن أولاد الحرام كثير والبنت سمعتها زي القراز. تركتُ النافذة بحسرة لا حد لها. مرّ شخص يدندن بأغنية.. وعندما غنيتُ بصوت مرتفع، فتحت أُمي عينها باتساع، قالت: لا يسمعك أبوك. أغلقت عيني ونسيتُ بقية الأغنية. يجب أن تكون القلعة في حصانة القسطنطينية حتى لا يجد الغزاة منفذاً لأطماعهم الراسخة، ولا أحد يفهم أن المسألة لا تتعلق بمتانة الأسوار، بقدر ما تكمن داخل القلعة الفارق في السواد"(٢٣). إن القصة توظّف القسطنطينية هنا لتكون رمزاً للأسوار الحصينة التي أحيطت حول الفتاة، وعدم إفساح المجال أمامها لتعيش حياتها –كما يرى النص- دون قيود معيقة. وهو ما ترفضه لغة القاص ذاهباً إلى أن التحصين يجب أن يكون داخلياً لا خارجياً، مؤكداً أن التحصين الداخلي هو الأولى والأهم، بدلاً من تشييد الحصون والأسوار التي تمنع الفتاة من عيش حياتها بسلام!!.

ب) التناص:

ليس التناص مجرد حلية زخرفية عارضة تعمد إلى استدعاء نص أو بعض نص ليمثل في القصة. لقد مثل التناص في النقد المعاصر أداة فنية بارعة تمثل بواسطتها الدلالات إلى داخل النص وتحتشد في ساحه. فالتناص هو: نص يتسرّب إلى داخل نصّ آخر، ليجسّد

المدلولات، سواء وعى الكاتب بذلك أو لم يع(٢٤).

من هنا يمكن القول بأن الحديث عن التناص دون الكشف عن دلالاته لا يغني من البحث شيئاً، وتلك الكتابات التي تكتفي بمجرد الإشارة إلى صور التناص في النص لا تعدو أن تكون رسداً لمؤثرات امتثل لها أدب الأديب وكشف التناص عنها.

لا بد في دراسة التناص من سعي إلى استطاق النص عن الدلالات التي يحيل إليها بتداخله مع النصوص الأخرى، لذا تعزم السطور القادمة ترصّد الدلالة الأشمل التي تختبئ خلف التناصات الواردة في هذه المجموعة القصصية، والربط بينها وبين الحسّ الاغترابي الذي يغلّف كامل النصوص القصصية، وذلك عبر تجسيد إيديولوجيا النص والكشف عن رؤاه المختلفة وموقفها من الرؤى الاجتماعية الموجودة في بيئة النص.

إن النصوص القصصية المدروسة تستدرج إلى ساحها نصوصاً لغوية منقولة تزرعها على سطح النص لتجسيد رؤية النص الخاصة وموقفه المبين للرؤية الاجتماعية السائدة. ويمكن تقسيم صور التناص اللغوي في تلك المجموعة إلى صورتين:

١) التناص مع الديني.

٢) التناص مع الشعري.

أولاً: التناص مع الديني :

يظهر التناص مع النص الديني في ثلاثة مواضع من المجموعة، تتفق هذه المواضع الثلاثة جميعاً في اعتمادها بنية (المفارقة) كوسيلة للأداء والتعبير، حيث يُدرَج المنقول الديني داخل السياق الضدّ، فيبرز نافراً لا يتسق مع مجمل الدلالة في النص. وهو ما يجعله يظهر في معرض تهكميٍّ ساخر من بطل القصة أو راويها (الناقل).

ويمكّن الاستشهاد لذلك بالنصوص التالية :

١) في قصة (الرائحة العفنة) يسترجع البطل نصيحة أبيه له بضرورة استغلال الوقت فيما يفيد، فيقول:

- التناص في النقد المعاصر أداة فنية بارعة تمثل بواسطتها الدلالات إلى داخل النص وتحشد في ساحه ، فالتناصات في المجموعة تمثل موقفا غير مباشر من قيم المجتمع ومعتقداته ، فالنص الديني الذي يستعمل في الوعي الاجتماعي في العادة وسيلة إلى نبذ الانفلات وترسيخ الصلاح والفضيلة ، يرد عند بطل القصة المغترب في معمة البحث عن اللذة وإشباع المتعة**

"يا ولدي، الوقت من ذهب، أو من تراب يا أبي!! لا فرق!! المهم أن نسحقه على الأرصفة خلف الأذيال الصاعدة الهابطة، الهابطة الصاعدة، قبل أن تغدو الساعات أطناناً من [العهن المنفوش، فالحديد قد تكلم، والحفاة العراة يتطاولون في البنيان]"(٢٥).

٢) في قصة (ثلاثة رواة لحكاية واحدة) يتحدث البطل الذي يتسكع في الشوارع بعد أن تم رفض تزويجه لفقره فيقول:
"سألني: كيف الحال؟
فقلت : الحمد لله .

غمرني بنظرة حافلة بالأسف والحنان الأخوي، وددتُ لو أضع إصبعي في أنفي. حدّثني عن [النعيم المقيم] وهدوء البال. مرّ شخص بكرش مننفخة وخلفه ثلاثة بعيون صغيرة مشدوهة. توقف وسط الشارع، وتطلع خلفه. استحث الخطوات المتأنية للجسم المجلّ بالسواد"(٢٦).

إن النصوص التي بين المعقوفتين هي النصوص المقتبسة، وهي تتحدث عن العهن المنفوش، والحديد الذي يتكلم، والحفاة العراة الذين يتطاولون في البنيان، والنعيم المقيم، وهي جميعاً مضامين لنصوص دينية وردت في سياق الحديث عن يوم القيامة وأماراته. وهي تستخدم في الخطاب الديني عادة للترغيب في الجنة والتخويف من النار، وضرورة الاستعداد لهما بالعمل الصالح.

بيد أنها ترد في هذه القصة على لسان البطل في سياق مضاد، و هو ما يظهر بالنظر إليها في سياقها الوارد في القصة، وهنا يبدو عنصر المفارقة واضحاً جلياً، فالقصة تحشر مضمون النص الديني في سياق مضادّ لطبيعته للتعبير عن موقفها ورؤيتها الخاصة المباشنة للرؤية الدينية التي يتبناها المجتمع.

إن هذه التناصات تمثل موقفاً غير مباشر من قيم المجتمع ومعتقداته، فالنص الديني الذي يستعمل في الوعي الاجتماعي في العادة وسيلة إلى نبذ الانفلات وترسيخ الصلاح والفضيلة، يرد عند البطل المغترب في معمة البحث عن اللذة وإشباع المتعة، بل إن الديني الذي يحضّ على الفضيلة يغدو في المقطع الأول محرّضاً للبطل المغترب على التحرّر من كل قيمة، والانسلاخ من كل قيد!!.

إن ثمة انقلاباً في المفاهيم يحيل إليه هذا التناص لدى البطل المغترب، فالأمور لا يراها البطل كما يراها سائر أفراد المجتمع، بل إنها تتقلب رأساً على عقب، وهو ما يصوّر الثورة التي يحملها البطل، والرفض الحاد الذي يجابه به قيم المجتمع، فهو لا ينصاع للطرح القيمي الديني الذي يتبناه المجتمع، وإنما ينقلب ضده ويمارس ما يتعارض معه، لذلك تبرز نصوص هذا الطرح في سياق تهكمي ساخر.

ويعتمد التناص مع الديني في المجموعة تكنيكن رئيسين: هما:

أ) الإقحام.
ب) والتهجين.

أ- فأما الإقحام فيظهر من خلال كون هذه النصوص المنقولة تظهر على مستوى القص وبصورة مقصودة متعمدة على شكل إقحامات نصية لا مسوغ لها، حيث لا يقتضيها ظاهر السياق ولا يستدعيها

الموقف، وقد بدا ذلك واضحاً في المقطعين السابقين، ويبدو كذلك في المقطع التالي الذي يرى فيه البطل وهو في المقهى جنازة محمولة تعبر الطريق فيقول النص عن ذلك:

"تعالت المهمة، إنا لله وإنا إليه راجعون. اختفت الجنازة كإعلان صغير وسط فيلم ملون. عادت الأصوات وفرقعة الضحك. رشف رشفة ثانية، وشعر بكآبة عابرة. [تذكر أن الله حكيم يأخذ عياده الصالحين، ويترك البقية الفاسدة لتواجه حكم الأفعى الرهيبة ومنشار الأعور الدجال]"(٢٧).

هذا التكنيك (الإقحامي) يعكس موقف الراوي أو البطل المغترب من هذه النصوص المنقولة، فهو يراها إقحامات سافرة، تتدخل في سياقات لا تحتاجها ولا تتطلبها، إنها الرؤية الاغترابية الراضة لانطراح هذه النصوص في مثل هذه السياقات، وكأن في النص دعوة إلى إقصاء مثل هذه الاستشهادات عن صميم الفعل الاجتماعي!!.

ب-وأما التهجين فيعني –كما يقول باختين-: امتزاج ملفوظين مختلفين في مؤشراتهما الصوغية والتركيبية داخل النص، بحيث يظهر في النص ملفوظان أو أسلوبان متباينان(٢٨).

ويتجلّى هذا في أن التناصات السابقة جميعها لا تأتي من خلال لغة الراوي، ولا من خلال إيرادها كما هي في نصوصها الدينية الأصلية، وإنما تصاغ طبقاً لطريقة نطقها في الملفوظ الاجتماعي. وهذا يدلّ على أن النص يتقاطع مع تلك المنقولات من خلال كيفية التلفظ بها في المنطوق الاجتماعي.

فالعبارات التي تدل على التناص (ما بين المعقوفتين في النصوص السابقة) تتضح بالبساطة والعفوية اللغوية، مما يجعلها تكشف عن اللغة المجتمعية البسيطة، أكثر من كشفها عن لغة الخطاب الديني الذي يتسم بالتكثيف البلاغي والبيان الباهر. وفي هذا تجسيد صارخ لموقف النص المختلف مع المجتمع في قيمه ومبادئه التي يؤمن بها، مما يدفعه إلى طرحها في سياقات التهكم والرفض والسخرية.

ولكن هل هذا التهكم والسخرية والرفض في النص ينصرفان إلى نقد الوعي الاجتماعي حيال المفهومات الدينية، وليس إلى الدين نفسه؟! هل اختلاف البطل أو الراوي ليس مع الديني المقدس، وإنما مع توظيفاته في الطرح الاجتماعي؟!.. أياً كان الأمر، فسواء كان اختلافه مع الدين نفسه، أو مع الوعي الاجتماعي بقضية الدين، فالحالتان كلتاهما تكشفان عن همّ اغترابي خانق، يدفع الراوي أو البطل إلى رفض تلك المفاهيم الدينية التي يشيعها المجتمع، فلا تجد منه قبولاً أو ارتياحاً. وهو ما يجعل هذه التناصات أداة واضحة فاضحة لرفض البطل أو الراوي بعضّ القيم والمعتقدات التي تشيع في الوسط المجتمعي المحيط.

ثانياً: التناص مع الشعري :

يظهر التناص مع الشعري في قصة (أحلام الفارس القديم)(٢٩)، فهذا العنوان مستقى من عنوان مشابه لقصيدة من قصائد صلاح عبدالصبور في ديوان يحمل نفس الاسم: (أحلام

الفارس القديم)(٣٠).

وتشير القصة بهذا التناص إلى أمرين، أولهما: الكشف عن التوافق في الهمّ الفكري الذي يحمله النصّان، ذلك أن عبدالصبور أحد رواد حركة الحداثة في الثقافة العربية، ونصوصه تحفل بكل ما أفرزته حركة الحداثة من امتعاض إزاء المفهومات السائدة التي جاءت الحداثة – على حد زعم أربابها – لتحديثها بما يتناسب مع إنسان العصر وطبيعة حياته الحالية. من هنا يكشف هذا التناص عن هذا المشترك الفكري الذي يجمع بين القصة والقصيدة في رفضهما السائد، وسعيهما إلى البحث عن قيم تتوافق مع مفاهيمهما وقيمهما الذاتية.

وثانياً: يدفع هذا التناص إلى المقارنة بين النصين (القصة والقصيدة)، فالنصان رغم توافقهما الفكري إلا أن بينهما فارقاً جوهرياً من حيث بطلا النصين، فارس القصيدة، وفارس القصة. ذلك أن هذه القصة تتكون من ثلاثة مقاطع:

- الترميز اللغوي يكثر بصورة لافتة في قصص السالي، إذ ”الرمز لديه يتلون بكل الألوان العمودة، كي يعمق فكرة، أو يلهب عاطفة، أو يضيء رؤية، أو يغذي إحساساً، وقد تتعانق الرموز باللحظات الشعورية الآنية وتذوب لتكون وحدة الانطباع ووحدة الأجوا“ .**

(الأول): هو (انكسار الضوء)، ويتحدث فيه بطل القصة عن الظلام الذي يلفّ المدينة فلا يظهر فيها بصيص نور، مما يشعره بالغربة، ويدفعه إلى الأمل في تنوير المدينة وتغييرها. وفي المقطع (الثاني) المعنون بـ (طعم البكاء) يتحدث البطل عن لقائه صديقاً له كان يراه أملاً في تنوير المدينة، ولكنه يصدم أثناء اللقاء بهجر صديقه للثقافة وانشغاله بالركض وراء المادة، فيصاب بالحسرة والخيبة.

لذلك يعزم البطل في المقطع (الثالث) المعنون بـ(محاولة لتجفيف الدموع) على الرحيل عن المدينة، فيجمع أشياءه وأمتعته ويتجه إلى الصحراء، إلا أنه يعجز عن تجاوز السدود التي تحيط بالمدينة، وهناك يجد شيخاً كبيراً يخبره بأن الصحراء قد خربت، وأنها قد أفسدت وامتلاّت بالجثث المنتنة. وتنتهي القصة والبطل واقف هناك، لا هو بالذي أدرك الصحراء التي يريد، ولا هو بالقادر على المدينة التي خرج منها.

أما في قصيدة (أحلام الفارس القديم) عند صلاح عبد الصبور

فيمكن أن تنقسم إلى ثلاثة مقاطع مماثلة (٣١) ، يأتي الأول منها ليتحدث عن التوحد مع الحبيبة وشدة التعلق بها، ويأتي الثاني ليحكي عن ماضي الفارس القديم وصولاته وجولاته، وأما الثالث فيصف الشقاء الذي يجده الشاعر الفارس، إلا أن عشقه للمحوبة يخفف عنه بعض ذلك الشقاء.

وبمقارنة النصين ببعضهما يظهر الفرق الحاد بين الفارسين، فالفارس (بطل القصة) يحس في المقطع الأول بالغربة والخيبة والظلام، في حين يحس الفارس (بطل القصيدة) بالحب والعشق والغرام. وفارس القصة في المقطع الثاني تتعلق آمال التغيير عنده بغيره، في حين أن فارس القصيدة كان بطلاً يمارس التغيير بذاته. وإذا كان بطل القصة في المقطع الثالث عاجزاً عن التعايش الاجتماعي فيتوجه إلى الصحراء، فإن فارس القصيدة يجعل من حبه وسيلة يواسي بها انكسار أحلامه.

فإذا كانت المدينة في القصة، والحبيبة في القصيدة يرمزان إلى الوطن، فإن الفارق يبدو شاسعاً بين النصين، فبطل القصة يخرج من المدينة- الوطن، لأنه لم يستطع تحقيق أحلامه فعجز عن العيش فيها، في حين أن الشاعر مع عدم استطاعته تحقيق أحلامه، إلا أن عشقه للحبيبة – الوطن قد خَفَّف عنه إحساسه بالخيبة والألم.

من هنا يأتي دور التناص في إبرازه التقابل بين أحلام الفارس في القصة، وأحلام الفارس في القصيدة. فالمأساة والفاجعة عند بطل القصة تبدو حال مقارنتها بمأساة فارس القصيدة أفظع وأفجع، فقد وجد فارس القصيدة في الحب الذي يحمله للمحوبة شيئاً من التعويض عن الأحلام المفقودة في حين لم يجد فارس القصة تعويضاً عن آلام الحسرة والمرارة إزاء الصدمة التي تلقاها في أحلامه وآلامه، مما يجعل هذا التناص كاشفاً عن الفاجعة الاغترابية الأليمة التي حَلَّتْ بالبطل.

• في عنوان قصة (حكاية الجسر) يُرمز الجسر إلى شيء ما كان البطل على ما يبدو يأمل منه أن يكون صلة بين الشرق والغرب ، فيُسهم في تغيير بعض قيم الشرق ، وربما يؤكد هذا أن الجسر في حقيقته صلة بين جهمتين ، ولكن النص ينتهي بخيبة أمل البطل ، حيث لم يتحقق مطلوبه أو مناه . وقد حاول بعض النقاد البحث في ما يرمز إليه الجسر ، ولكنهم لم يستطيعوا الجزم والتحديد لاهية الشيء، الذي يرمز إليه الجسر

إزاء ذلك يمكن أن نقول إن المقارنة بين النصين قد كشفت عن ضخامة الحس الاغترابي لدى بطل القصة بشكل يفوق كثيراً بطل القصيدة، من هنا جاء التناص ليفضح هذا الإحساس الممضّ بالغربة لدى البطل في القصة، إنّ في الغربة على مستوى الأفكار والقيم وهو ما أشار إليه توافق عنوان قصته مع عنوان القصيدة، أو في الغربة على مستوى التعايش الاجتماعي وهو ما كشفت عنه المقارنة بين مقاطع النصين: الناقل والمنقول عنه.

لعله اتضح من خلال صور التناص اللغوي السالفة كيف أن التناص يمكن أن يعطي صورة واضحة عن موقف البطل من المجتمع، وبصور عدم قدرته على التعاطي مع المجتمع، إن في قيمه ومبادئه، أو عاداته وتقاليده. إنها حالة من الاغتراب الذي تسرطن في ذات البطل، فأصبح غير قادر على التفاعل الإيجابي مع معطياته. وهو ما جعل من التناصات اللغوية التي أوردها أداة كاشفة عن رؤى القصة التي يختلف فيها البطل أو الراوي مع المجتمع، كما أشارت تلك التناصات إلى بعض الرؤى الإيديولوجية والاجتماعية والنفسية والوطنية التي تستبطنها القصص وصلتها بالاغتراب الذي يعيشه شخوص النص القصصي.

ج) اللغة الرمزية :

يُقصد بالرمز كلّ ما يُحلّ محل شيء آخر في الدلالة عليه بطريق الإيحاء، أو بوجود علاقة عرضية متعارف عليها، وبهذا المعنى يشمل الرمز كل أنواع المجاز المرسل والتشبيه والاستعارة، بما فيها من علاقات دلالية معقدة بين الأشياء وبعضها البعض(٣٢). إن هذا الكلام يشير إلى أن الإيحاءات والدلالات الخفية التي تتضمنها الكلمات والعبارات داخل النص الأدبي تعدّ من صميم الرمز الأدبي. وهذا النوع من الترميز اللغوي يكثر بصورة لافتة في قصص السالمي، إذ "الرمز لديه يتلون بكل الألوان المعهودة، كي يعمق فكرة، أو يلهب عاطفة، أو يضيء رؤية، أو يغذي إحساسا، وقد تتعانق الرموز باللحظات الشعورية الآنية وتذوب لتكون وحدة الانطباع ووحدة الأجواء"(٣٣).

إن اللفظ في المجموعة يتحرر أحياناً من مدلوله الحرفي، كما أنه لا يتخذ مدلولاً مجازياً -بالمعنى الاصطلاحي للمجاز-، ذلك أن المدلول المجازي هو معنى واحد متعين بمعونة القرائن السياقية (الحالية أو اللفظية). أما تشكيل الدال في المجموعة القصصية المدروسة فيعمد إلى ترميز الدال، بحيث لا يحمل الدال مدلوله الأصلي، ولا يتعين فيه مدلول مجازي، وإنما يبقى الدال إشارة حرة تستقطب جملة من المدلولات التي قد يحتمل النص أحدها، وقد يحتملها جميعاً. وبالتالي فإن تفسير المدلول الرمزي لشبكة الدوال التي ينسجها النص ماهو إلا تفسير بالنوع، لا تفسير بالذات. بمعنى أن المدلول المذكور ماهو إلا نوع من الاحتمالات الدلالية التي يحتملها النص، لكنه ليس بالضرورة ذات المدلول الذي أراده القاص أو عينه القص.

وحسبما يشير بعض الباحثين من أن اللجوء إلى الرمز يكون

إما لدوافع فنية، أو دوافع سببها الظروف الاجتماعية والسياسية المحيطة، أو دوافع تتعلق بغموض الموضوع(٣٤) ، فإن المجموعة قد لجأت إلى الرمز مدفوعة بالدافعين الأولين، الدافع الفني، ودافع الظروف المحيطة، ذلك أن لجوء القصص إلى الرمز قد كثر وروده في صورتين، شكلاً أهمّ دافعين لاستعمال الرمز، هاتان الصورتان هما:

١) الرمز الذي يأتي ليكون ستاراً يختفي خلفه المحتوى الفكري الناثر الناقم على الوضع السائد، والرافض لكثير من العادات والقيم الاجتماعية الموجودة. ويظهر هذا في كل تلك العبارات والكلمات الإيحائية التي عبّرت من خلالها القصص عن وجهة نظرها المبائية.

٢) الرمز الذي يأتي لغرض جمالي، يهدف إلى التعبير الفني غير المباشر، بسبب استهجان اللفظ الصريح للمرموز إليه، فيتم استخدام الرمز ليكون أجمل وألطف في أداء المعنى. ويدخل تحت هذا الرمز كل الصور غير المباشرة التي استعملها القاص للتعبير عن توقد الشهوة الجنسية واضطرامها أو الرغبة في إشباعها.

ويظهر النوع الأول الناقم على الأوضاع السياسية والاجتماعية في أكثر من موضع، لعلّ أبرزها عنوانات القصص، كما في قصة (الرائحة العفنة) ، وقصة (بلا هدف وراء القطيع) ، وقصة (حكاية الجسر).

ولكن -أولاً- الوقفة مع عنوان (الرائحة العفنة) للنظر في مدلوله المحتمل. فالعنوان قد يلخص أحياناً محتوى النص، دون أن تمثل ألفاظ العنوان ذاته في حيز النص الأدبي. ولكن عنوان هذه القصة تم اختياره عبر انتخاب وحدة من وحدات القص المتكررة لتكون لافتة القصة وعنوانها. وقبل الدخول في ماهية المدلول الرمزي لـ (الرائحة العفنة) التي عنونت بها القصة، سيكون الوقوف مع الأجزاء السردية التي تحدثت فيها القصة عن الدال الأصل/ الرائحة العفنة. ففي غرفة البطل التي تعج بالفوضى والأطعمة الملقاة ، تقول القصة: ”أتخذ طريقه نحو الغرفة الوحيدة. استقبلته رائحة عفونة غريبة. اصطدم بها فجأة... احتوى الغرفة بنظرة واحدة، وقال إن الرائحة لايمكن أن تنبعث من أي شيء فيها، وأنه لا وجود لها إلا في خياله“ (٣٥).

فالرائحة العفنة الموجودة في الغرفة لم تنبعث من الغرفة ذاتها، ولاوجود لها إلا في خيال البطل فقط، بدليل أنه لما هبط درج العمارة وجد الرائحة نفسها. "هبط الدرج بخطوات دبلوماسية. وفجأة توقف. أمسك بأنفه في غضب أحمر. كانت الرائحة ذاتها رائحة العفن العجيبة تتضوع من جديد... تساءل عما إذا كانت الرائحة تملأ العمارة كلها. فكر أن ذلك مفتاح الأحجية الوحيد"(٣٦).

لم تكن الرائحة إذن في الغرفة وحدها، وإنما شعر بها البطل في العمارة كلها، ولكنه لم يستطع الجزم بمصدر تلك الرائحة. وعندما خرج إلى المقهى راكباً الباص المزدهم أحس بالرائحة تصدمه ثانية

بعدما نزل إلى الرصيف ذاهباً إلى المقهى. "وقف في منتصف الطريق، وقال إن في المسألة لغزاً. كانت الرائحة القديمة تعبق مرة أخرى. رفع يده وشم إبطه. نفذت إلى أنفه رائحة العرق لاغير"(٣٧).

إن البطل ليس هو مصدر الرائحة، فعندما شم إبطه لم يجد غير رائحة العرق، وهو مايجعل استمرار الرائحة دون وجود مصدرها لغزاً محيراً. ثم يشم البطل الرائحة العفنة مرة رابعة عندما زاره أحد الناصحين ليستحثه على الزواج والاستقرار بدلاً من العبث والتحرر والفوضى الحياتية التي يعيشها. "مشيا في صمت وركبا. فتح الباب ودخلا. انبعثت الرائحة كرة أخرى عفنة كالعفن"(٣٨).

• السالي أهمل إلى حد كبير الأبعاد الخارجية والاجتماعية في تصوير شخصياته، حتى وصل به الأمر إلى عدم وضع أسماء لشخصياته جميعاً بلا استثناء، في جميع قصص المجموعة . وحتى في تلك المرات التي كان السياق القصصي يتطلب منه ذكر أسماء ، فإن البطل يحجم عن ذكر الاسم الصريح . ويظهر هذا في قصة (مكعبات من الرطوبة) حيث يتحدث البطل عن نفسه ، فيقول : ”عيناى فقط تعطيان اسما لكنونتي . فلان بن فلان الفلاني ، خلاصة ليلة ، تحت سقف طيني ، تأوهت فيما امرأة بلا مبرر “ . .

إن الملحوظ في الحديث عن الرائحة أنها لم تنحصر في مكان محدد، حيث تواجدت في الغرفة، والعمارة، والشارع، والإنسان الذي قابله. والنص يسعى إلى أن يؤكد أكثر من مرة أن الرائحة ليست في البطل ذاته، وإنما مصدرها شيء خارجه. وعند الرجوع إلى النص يتضح أن إحساس البطل بالرائحة يأتي بعد اصطدامه بحاجز القيم التي نصبها المجتمع أمام حرية البطل وتصرفاته. ففي العمارة حاول البطل معاودة النظر إلى طيف امرأة رآه قبلاً في شقة مجاورة ولكنه فوجئً بالباب الموصد، وعلى الرصيف عجز عن ملاحظة طيف أسود رآه وتابعه ثم أيقن أن لن ينال مطلوبه، وفي الموضع الرابع صدمه الشخص الزائر بنصيحته بالزواج وبدء علاقة مشروعة، لكن البطل لايرى ضرورة لذلك. إن البطل هنا يعيش حالة اغتراب وانقطاع مع قيم المجتمع وعاداته، ويراها قيداً يحد من حريته وتصرفاته. وفي ظل هذا الوضع يصبح انتشار القيم الاجتماعية التي فرضت سلطانها

على حياته، بمثابة روائح تزكم أنفه وتخنق أنفاسه، إذ هو ميال إلى التحرر والانفلات من قبضتها. وعلى هذا فالمعنى المحتمل لانتشار الرائحة التي أحسها البطل في كل مكان هي تلك القيم الاجتماعية الصارمة المنتشرة في البيت والشارع والإنسان. ولأنه لايتواءم نفسياً مع هذه القيم المنتشرة فقد صارت في إحساسه عفة تجلب له القرف والغثيان.

وفي عنوان قصة (بلا هدف وراء القطيع) يرمز القطيع –في نظر القاص– إلى أفراد المجتمع الذين يُساقون دون اختيار، أو تفكير منهم في الطريق الذي يُقَادُون إليه، فهم يَوجَّهون فيتجهون ،ويؤمِّرون فيطيعون. وفي عنوان قصة (حكاية الجسر) يُرمز الجسر إلى شيء ما كان البطل على ما يبدو يأمل منه أن يكون صلة بين الشرق والغرب، فيُسيِّهم في تغيير بعض قيم الشرق، وربما يؤكد هذا أن الجسر في حقيقته صلة بين جهتين، ولكن النص ينتهي بخيبة أمل البطل، حيث لم يتحقق مطلوبه أو مناه. وقد حاول بعض النقاد البحث في ما يرمز إليه الجسر، ولكنهم لم يستطيعوا الجزم والتحديد لماهية الشيء الذي يرمز إليه الجسر(٣٩).

وإذا تم النظر إلى ما ورد من هذه العبارات داخل النصوص القصصية ستظهر كثرتها اللافتة، ويمكن أن يُشار هنا إلى بعض تلك المواضع في النصوص التالية :

– "يعيش في عالم تحكمه الأحذية وثياب الصوف الملونة"(٤٠)، فالأحذية ترمِّز للقيم الوضيعة –في نظر القصة– التي تحكم المجتمع وتسير أفراده.

– "الطرق معبدة سلفاً، وما عليك سوى أن تمشي بصمت"(٤١)، فالطرق ترمز إلى المسالك التي يُجبر المجتمعُ البطل على المضي فيها، دون أن يراعي رغبته أو اختياره، فهو ملزِم بأن يمشي دونما اعتراض.

● السالي لا يعير أهمية للجانب الخارجي من صور شخصه ، لا تتم أشكالهم وألوانهم وقسمات وجوههم . إنه مستغرق برسم الصورة من الداخل . إنه يهدف إلى تكوين الصورة العصرية للإنسان الذي يعيش بيننا في فكره وخواطره ومشاعره وسلوكه ومعاناته . إنه يستشف أعماق النفس الإنسانية ، ويقف عند جوهرها ، وإن تحتم عليه وصف خارجي فإنه لا يتعدى ما له من دلالات نفسية أو اجتماعية .

– "أحسّ بالحقْد على الظلام، لا أدري لماذا يجفف الحلق؟ يحبس الناس مثل الفئران، يزرع الخوف في الأزقة الضيقة"(٤٢)، الظلام هنا يرمز للجهل وعدم إدراك الإنسان لحقوقه الاجتماعية والسياسية، فهذا الجهل مقيدٌ لحركة الناس وزارع للخوف في قلوبهم.

– "يقول إن الظلام يجيء عادة مع تكوم الناس وفوضى الأشياء واستطالة الجدران، الجدران العالية بصفة خاصة، هذا ما يقوله جدي ويده تتخلل لحيته الشائبة، يأكلني الحنين إلى ليل الصحراء، أحلم باقتراب النجوم الكثيرة"(٤٣)، إن الظلام هنا يرمز للجهل –كما سبق–، والجدران ترمز للأسوار والعوائق التي توضع أمام الناس فتعيقهم عن الفهم العميق لواقعهم، والجَدّ يرمز للتاريخ الذي يؤكد –حسب قول النص– ارتباط الجهل بالقمع والمنع، والنجوم ترمز إلى السمو وعلو الشأن التي يأمل البطل الوصول إليها.

– "أقف وسط الدائرة المغلقة، أرفع بصري فوق هياكل البيوت، تبدو حصون الترك القديمة شاهداً أسود على ما يجري"(٤٤)، إن حصون الترك ترمز للضوابط والقيم التي تضعها الدولة الإسلامية، فالترك يرمز النص بهم إلى الدولة الإسلامية الأخيرة (الدولة العثمانية).

ولعلّه يُلحَظ فيما سبق كيف أن اللغة القصصية قد تعتمد أحياناً إلى محاولة تضليل القارئ عن المحتوى الرمزي الثائر للعبارة، عبر حشر هذه العبارة المفومة وسط عبارات محايدة. ويظهر ذلك بشكل أجلى في قوله: "وقف في محطة الآتوبيس وانتظر، صب نظراته على حذائه، تبدو الصورة رثة رغم أن الإطار يتلون كل يوم. مدخل العمارة الوسخ. الطريق المستقيم أكثر من اللازم.." (٤٥).

إن الجملة الأخيرة "الطريق المستقيم أكثر من اللازم" ذات محتوى ملغوم ينتقد صرامة القيم الاجتماعية. ولكن النص يعمد إلى تعمية مدلولها بتحميلها مدلولاً محايداً يناسب الجمل السابقة عليها، وهو أن يكون الطريق مراداً به الممر أو الشارع. ولكن المراد الذي يحتمله هذا الدال ليس هو هذا المدلول الحسي المباشر، بل يراد به مدلول فكري يناسب إيديولوجيا القصة وتوجهها الفكري المباين. أما النوع الثاني من الرمز، وهو الرمز الذي يستخدم اللغة ليكني بها عما يُستهجَن التصريح به فيظهر هو الآخر بصورة ملفنة للنظر. حيث إن مثل هذه اللغة التي تنفض عنها غبار المباشرة وتعتمد التعبير الإيحائي، تتواتر بشكل لافت عبر اعتماد بنية كنائية رامزة تحفز المتلقي إلى المشاركة في إنتاج الدلالة بدلاً من التلقي والتقبل السلبي. من هذه الأساليب قوله: "تطلع في ساعته، لم يحن الوقت بعد، لم تتوقد النار في مغاور الرغبة فتغدو بحاجة ماسة إلى الرياح المحملة بالأمطار لتطفئُ اللهب الأسود"(٤٦). فالجملتان الأولى والثانية مباشرتان تشيران إلى معناهما السطحي الظاهر، أما الجملة الأخيرة (لم تتوقد.. إلخ) فهي جملة ذات بنية كنائية لا تحيل إلى

معناها المباشر، وإنما تحيل إلى مدلول رمزي يشير إلى توقد الشهوة واضطرامها. وفي المجموعة الكثير من هذه الرموز(٤٧).

(د) السرد والحوار:

يغمر السرد أجواء المجموعة ويشكّل ما نسبته ٩١٪ من مجموع الأسطر التي تضمنتها المجموعة. في حين لم يشكل الحوار إلا ٩٪ فقط من تلك الأسطر. فقد بلغ مجموع الأسطر الكلي قرابة ٢٧٠٠ سطر في كامل صفحات المجموعة، شكل الحوار منها ٢٥٦ سطرأ تقريباً.

وعلى الرغم من قلة الحوار مقارنة بالسرد، إلا أن هناك شبه اتفاق على جودة الحوار عند السالي، فقد "أجاد إلى حد ملحوظ استخدام الحوار... وكان هذا بمثابة كشف آخر عن أعماق شخصوه بصورة عامة"(٤٨). هذا الحوار يناسب بشكل واضح اغتراب البطل ، فقد كان بمثابة "الخيط الذي يربطه بالواقع، دائماً ثمة خيط واضح يصل واقعه الخارجي بتيار وعيه الداخلي، ألا وهو الحوار. ينثر حوارهِ على ألسنة شخصيات ثانوية عابرة لتكون أساساً آخر في بنائه القصصي، فالحوار لديه لا يجيء لغرضه الطبيعي في نمو وتطور الحدث، وإنما يجيء على شكل صوى بارزة من الواقع في طريق استبطانه"(٤٩). وإذا كان الحوار الذي أثبت الإحصاء ندرة حضوره هو القنطرة التي تصل البطل بالواقع، أمكن إذ ذاك معرفة انعدام الروابط (أو ضعفها) التي تصل البطل بالواقع الخارجي.

هذا الطغيان الجارف للسرد في مقابل ضمور الحوار وخفوت حضوره يأتي ليدلّ على استلاب البطل وغربته الشديدة، فحالات التفاعل الاجتماعي مع المجتمع والوسط المحيط (وهو ما يمثلّه الحوار) تبدو غائبة بصورة لافتة للنظر، فالبطل يعاني حالة اغتراب شامل لم يكن يشعر معها بالتواءم والتوافق الاجتماعي مع الوسط المحيط.

بل إن البطل لشدة غربته عن الأشياء من حوله جاءت أحاديثه وحواراته لتكون مع الأشياء والجمادات، فيبثها كلامه ويستمع إلى صوتها وحديثها. هذه الظاهرة السردية تبدو لافتة في المجموعة، حيث بلغت عدد مرات اللجوء إليها حوالي ١٩ مرة(٥٠). وفي بعض هذه المرات كان البطل فيها يستمع لأصوات الأشياء والجمادات وهي تحدّثه وتكلّمه، في حين يقوم البطل في أحيانٍ أخرى بسؤالها وتلقي الإجابات منها.

إن هذه الظاهرة تكرّس صورة الغتراب عند البطل الذي احتجبت عنه إمكانية التفاعل الاجتماعي بينه وبين الناس، لهذا مضى يصنع لنفسه وسطاً اجتماعياً بديلاً يعوضه الحرمان الاجتماعي في الخارج، فكانت الجمادات والأشياء التي يعايشها أداة تقوم بدور إشباع الحاجة الاجتماعية عند البطل. وإلى هذا الأمر يشير أحد الباحثين في حديثه عن (ملامح البطل المغترب)، فالشخصية الاغترابية في الأدب تعتبر شخصية إشكالية، إذ تتسم دائماً بمجموعة من السمات الجوهرية، لعل أهمّها التنافر وعدم الانسجام، ربما بسبب رفضها الخضوع لمجمل الشروط التي يتم فرضها من الخارج، لذلك تبدو شخصية

انطوائية تلوذ بعالمها الخاص الذي تصنعه وتشكله. فالبطل حين يعجز عن اختراق الدائرة التي تم فرضها من الخارج، فإنه يعاني من حالة دائمة نتيجة مثل هذا الانفصال سرعان ما تتنامى لتصل حدّ الفصام. حيث تشطر الذات على نفسها وتتخلى عن كل تطلعاتها، لتعيش في منطقة تتخفف فيها الأشياء من ثقلها الموضوعي، ويصبح عندها بالإمكان التحرر من كل العوائق التي تكبل الخيال، وتحدّ من توتّباته الخلّاقة، بحيث يتم تخليق واقع موازٍ تكون الحركة فيه أكثر يسراً ، وأقلّ إيلاماً(٥١).

● يطرح الحديث عن الاغتراب في القصة القصيرة السعودية سؤالاً عن مكنم المشكلة التي أدت إلى هذه القطيعة النفسية والاجتماعية بين أبطال السالي ومجتمعهم ، أهى راجعة إلى ذوات الأبطال ، أم إلى المجتمع المحلي الذي يعيشون فيه؟! أ يكون الاضطراب والخلل كامنا في ذوات الشخصيات أم هو متمثل في القيم الاجتماعية المحيطة؟! .

ويؤكّد هذا الأمر من المجموعة تلك الحوارات والأحاديث التي يديرها البطل مع الجمادات والأشياء التي تأتي في غالبها وسط مواقف اجتماعية تعمّق غربة البطل، وعدم قدرته على قبول الفناعات والمبادئ التي تسود في المجتمع ، كما توضح ذلك النماذج التالية:

في قصة (طقوس اللعبة) تتحدث القصة عن البطل وهو يمشي في الشارع فتقول: " فطن إلى أن شخصاً يراقبه، تساءل ماذا سيظنه لو زعق بأعلى صوته: يا سلام سلم. قالت له الواجهة الزجاجية التي مرّ بها أن لا شيء سيحدث، فقط سيخرج من دنيا العقلاء الرزينة"(٥٢).

إن هذا المقطع يكشف كيف أن البطل لا يأخذ حريته في ذاك المجتمع، ولا يستطيع أن يفعل ما يريد، فالمجتمع يراقب حركاته وتصرفاته ويمنعه من أن يفعل ما يشاء. هذا الخوف من المجتمع عند البطل جعله يعقد حواراً حميمياً مع الجمادات، مع الواجهة الزجاجية لأحد محلات الشارع، حيث تتجه إليه بالحديث، وتكشف له عن عواقب الفعل لو أقدم عليه، مما يجعلها تبرز بالنسبة للبطل في موضع المشفِق المحب، الذي يوجّه النصيحة والتحذير للبطل من الإقدام على تصرف طائش. فهذا الشارع الذي يكرّس غربة البطل وانقطاعه القيمي والاجتماعي جعله يبحث عمن يؤنس وحدته ويزيل غربته، فجاء هذا الحوار الذي دار في خيال البطل مع الواجهة

الزجاجية ليقوم بهذه المهمة.

ومثل ذلك يظهر في قصة (ثرثرة في ليل رمادي) يقول النص واصفاً البطل وهو جالس في المقهى:

"جذب نفسا عميقاً، همهمت الشيشة بأحاديثها القاتمة، قالت إن الليل يمضي ثقيلاً، وأن البخور يجري بسرعة لا مبرر لها. زفر خيطاً من الدخان، ومدَّ عينيه في سأم الفراغ الرمادي المحيط. بدت أعناق المنازل الفاغرة متطاولة في الفضاء. تساءل بفضول طارئ عما يجري وراء الجدران، تمنى لو كان ينعم ببطاقية الإخفاء الشهيرة، ليكشف أشياء الجدران الغامضة. قالت له النوافذ المغلقة بإحكام إن ذلك مستحيل" (٥٣).

يصور هذا المقطع حالة الوحدة الخائفة التي يعيشها البطل، هذه الوحدة التي يجلس فيها في المقهى، هذا المكان الذي يكون عادةً مكان اجتماع الناس للحديث والكلام، لكن البطل فيه يبقى وحيداً منطوياً منعزلاً عن الناس.

هذه العزلة تدفعه إلى التفكير في أحوال الناس وتأمل غرابة أوضاعهم من وجهة نظره، ولا يجد أحداً يشاركه الحديث في ذاك المكان إلا الشيشة التي تهمهم وتتحدث إليه، وتلك النوافذ المغلقة بإحكام. إن هذا يؤكد ما قيل، من أن حواراته وأحاديثه للجمادات والأشياء تكرس مفهوم الاغتراب عند البطل الذي لم يجد من يحادثه ويحاوره إلا الأشياء في الخارج، بعد أن أصبح حوارهِ وحديثه مع الوسط الاجتماعي المحيط مستحيلاً أو شبه مستحيل.

أما الظاهرة الأخرى اللافتة في المجموعة فهي أن النص القصصي يعتمد في جميع القصص تقريباً إلى فض التعالق السردِي بين منطوق الراوي ومنطوق البطل، وذلك عبر اعتماد صيغ إنذارية تنبه المتلقي إلى تحويل الملفوظ من عهدة الراوي إلى عهدة الشخصية. وهو ما يحدث عند إدراج عبارات يؤتى بها عند مناجاة الشخصية لنفسها مثل "قال لنفسه، قال في ذاته، حدثته نفسه.. إلخ".

ويظهر هذا في قصة (الرائحة العفنة) في النص التالي: "أقلت الموسى، وقال لنفسه إنه ليس هناك فائدة سواء حلق ذقته أو لم يخلقها" (٥٤).

- الانشغال برسم الوضع النفسي للشخصية، والمبالغة في ذلك على حساب الوصف الخارجي يبدو مظهرأ من المظاهر التي يلجأ إليها النص الاغترابي كثيراً، لهذا يمكن القول إن هذا التوجه نحو الذات، ورسمها من الداخل يبدو توجهها طبعياً إزاء حالة الأزمة التي يعيشها البطل مع الخارج .**

فجملته (أقلت الموسى) مصدرها الراوي، وحتى يتم تحويل الكلام من عهدة الراوي إلى عهدة الشخصية نجد الراوي يقدم بعبارة (قال لنفسه)، ليميز مقول الشخصية عن مقول الراوي. هذه العبارات الفاصلة تبرز في النص كثيراً، منها على سبيل المثال في القصة السابقة نفسها: "فرقع أصابعه وقال باستسلام ساخر: دنيا" (٥٥)، ومنها "وقف في منتصف الرصيف وقال إن في المسألة لغزاً" (٥٦).

وترد مثل هذه العبارات الفاصلة قرابة ٥٢ مرة في مجموع صفحات المجموعة. ويميل الذوق النقدي الحديث إلى رفض تدخلات الراوي وتغييب أمثال هذه العبارات الفاصلة، لإحداث تماهي الراوي مع الشخصية، ولجعل السرد القصصي مصوغاً من خلال وعي الشخصية ذاتها(٥٧). غير أن اعتماد القصة المدروسة على هذه العبارات الفاصلة –التي تفصل الراوي عن الشخصية–؛ يأتي لأن البطل ذو بعد اغترابي يعيش وحدة في الذات والشعور بين أفراد مجتمعه، فلعدم قدرة البطل على التداخل والتفاعل مع الآخر جاءت هذه العبارات لتؤكد انفصال البطل، لتؤكد قدرته واغترابه. إن عدم قدرته على التفاعل والتداخل مع الآخر انعكس على موقف الراوي منه فجاءت هذه العبارات التي تكرس الانفصال والعجز عن التداخل الإيجابي مع الغير.

من الواضح إذن أن هذه العبارات ترتبط ارتباطاً وثيقاً بغربة البطل النفسية، ذلك أن قلة أحاديثه مع الآخرين وكلامه لهم جعل حديثه ينصرف إلى نفسه، فهو يحادثها ويقول لها ويسألها وتسألها. إنها الذات المأزومة اجتماعياً، هذه الذات التي اندثر فعلها الاجتماعي التفاعلي مع إنسان مثيل. هذا الجوع الاتصالي الذي لم يتم إشباعه في الوسط المحيط جعل البطل يبحث عن أشكال تواصلية تنوب عن الشكل الاتصالي الأصلي، تعويضاً للذات عن حالة الفقدوالاغتراب الأليمة التي يعيشها البطل، لهذا فلقّ ذاته إلى ذاتين: سامع ومتكلم، سائل ومجيب، ولجأ إلى محادثة الأشياء والجمادات، ليشبع حاجاته التواصلية.

ويتخذ الراوي في النص القصصي وضعية سلطوية تكشف عن استلاب البطل وقولبته في إطار إمكانيات الراوي وقدراته. فالبطل لا يعبر بذاته عن ذاته، وإنما يقع في قبضة الراوي المهيمن الذي يلجأ إلى تقزيم دور البطل فيعيقه عن الإفصاح الذاتي المباشر. ونرى مصداق ذلك في المقطع التالي: "سخر من نفسه. قال في ذاته. إن الفوضى وحل يفرق فيه العالم، ومالديكور سوى ملاية سوداء لايمكن أن تخنق توتر الأجساد الأزلي" (٥٨). فهذه العبارة التي قالها البطل في ذاته لايمكن أن تكون من صوغه الذاتي؛ لأن البطل شخص عادي لاكتشف ثقافته عن وعي فلسفي عميق، أو قدرة على التعبير بمثل هذا الأسلوب البليغ المكثف. وهو ماينم عن أن مصدر هذه الفكرة هو البطل حيث قالها في ذاته، ولكن الراوي بحكم سلطويته واستلابه البطل صاغها بأسلوبه الخاص وعباراته الراقية. فقد وسم الراوي الصياغة بميسمه وعبر عنها بطريقته تأكيداً لسلبية البطل، ومحواً لأي علائم تشير إلى الفعل الإيجابي الذاتي من لدنه. إن إنمحاء فعل الشخصية في

الخارج أسهم في انمحاء قولها الذاتي ووقوعه في يد سلطات الراوي. والنص السابق يكشف عن أن الراوي يتوغل في دخائل الشخصية/البطل لوصف ماقاله في ذاته، وهو أمر ملحوظ كذلك، إذ تبلغ سلطة الراوي حداً لا تقف فيه عند وصف الخارج، بل إنه يوغل في وصف عواطف الشخصية وهواجسها وأفكارها وحديثها لنفسها. ولهذا كثر السرد –الذي يتفرد الرواي بصياغته– في مقابل ضمور الحوار –الذي تعبر فيه الشخصية عن نفسها بتلقائية ودون وسيط–؛ لأن الشخصية (شخصية البطل) تحجز نفسها في ركن قصيّ يبعدها عن المشاركة الإيجابية وإنتاج الفعل، ومن ثم غاب صوّنها وتضاءل حديثها المباشر وطفى صوت الراوي السارد وأمسك بتلابيب الموقف القصصي.

هـ) رسم الشخصيات :

يقرر النقد القصصي بعض الملامح الأساسية المفترض توافرها في بناء الشخصية القصصية. وفي هذا السياق يشير الدكتور طه وادي إلى أهم الوسائل الفنية (اللغوية) التي يستطيع بها الكاتب أن يخلق شخصية حية ومقنعة فنياً، ويذكر من هذه الوسائل:

"- أن يذكر للشخصية اسماً؛

فالشخص غير المعرّف –في اللغة والواقع– نكرة، مجهول الملامح. ولكن الاسم يجعل الشخصية علماً كما يقول النحاة. والعلم كما يقولون أيضاً أعرف أنواع المعارف. وهذه التسمية –وهي أبسط سمات التشخيص– يجب أن تكون ملائمة لدور شخصية المسمى في الرواية.

- أن يوضّح ملامحها الجسدية والنفسية:

بدءاً بتسجيل العمر الزمني الذي قد يكون بتحديد السن، أو وصفه على وجه التقريب: شاب، فتاة، رجل، امرأة، شيخ، عجوز. ولاشك أن الملامح الجسدية يجب أن تتسق مع طبيعة الدور الفني الذي تقوم به الشخصية في الرواية... وربما يدخل في تحديد ملامح الشخصية أيضاً وصف ملابسها، أو طريقتها في الكلام أو تناول الطعام أو النوم" (٥٩).

وهو ما يذهب إليه كذلك حسين القباني في تأكيده على ضرورة تكامل الأبعاد الثلاثة في تشكيل الشخصية القصصية، وهي :

١- الجانب الخارجي، ويشمل المظهر العام والسلوك الخارجي للشخصية.

٢- الجانب الداخلي، ويشمل الأحوال النفسية والفكرية والسلوك الناتج عنهما.

٣- الجانب الاجتماعي، ويشمل المركز الذي تشغله الشخصية في المجتمع وظروفها الاجتماعية بوجه عام(٦٠).

وإذا تم النظر إلى رسم الشخصيات في مجموعة (مكعبات من الرطوبية) سيوضح أن الكاتب ركّز على البعد النفسي الداخلي، وهو ما أكدّه معظم الذين تناولوا هذا المجموعة بالدراسة، حيث يرى الدكتور نصر عباس" أن وقوف السامي على عالم الشخصية الباطني هو وسيلة فنية معاصرة يتبعها كثير من كتاب الرواية والقصة على حد سواء، خاصة بعد التطور الذي حاق بالدراسات النفسية

والاجتماعية" (٦١). وعلى هذه الشاكلة يؤكد د.طلعت صبح السيد نجاح السامي في" اختياره الشخصية وفي دخوله إلى عالمها الباطني، وهذا بعينه قد وضع المتلقي أمام حقيقة الذات الإنسانية من ناحية، وأمام حقيقة الحياة الوجود من ناحية أخرى" (٦٢).

- العمل الإبداعي الاغترابي يُكتب غالباً من خلال رؤية خاصة بكاتبه، وهو لا يعني بالضرورة سوء الواقع الاجتماعي الذي يكتب عنه الأديب، بقدر ما يعني عدم توافق رؤى المبدع مع الرؤى الاجتماعية السائدة . لذلك يمكن هنا القول بأن تلك المجموعة قد نظرت إلى الواقع بعين المبدع ذاته، وبرؤيته الشخصية الخاصة به التي التقطت من خلالها عدسته الأدبية الحساسة المرفهة هذه المظاهر، فبالغت في تضخيمها وتصويرها بهذا الشكل الفاجع .**

وهذا يعني أن السامي أهمل إلى حد كبير الأبعاد الخارجية والاجتماعية في تصوير شخصياته، حتى وصل به الأمر إلى عدم وضع أسماء لشخصياته جميعاً بلا استثناء في جميع قصص المجموعة. وحتى في تلك المرات التي كان السياق القصصي يتطلب منه ذكر أسماء، فإن البطل يحجم عن ذكر الاسم الصريح. ويظهر هذا في قصة (مكعبات من الرطوبية) حيث يتحدث البطل عن نفسه، فيقول: "عيناَي فقط تعطيَان اسماً لكيْنونتي. فلان بن فلان الفلاني، خلاصة ليلة، تحت سقف طيني، تأوّهت فيها امرأة بلا مبرر" (٦٣).

إن البطل وهو يتحدث عن نفسه لا يذكر اسمه، وإنما يستعِض عنه باسم عام يصلح لكل أحد (فلان بن فلان). وهو أمر –أعني عدم ذكر الاسم– إذا لم يفعله البطل والراوي مع نفسه فإن ذلك سيكون أولى مع باقي شخصيات قصصه. فهو يلجأ في الحديث عن الشخصيات إلى استعمال الضمائر كثيراً، ليستغني بذلك عن ذكر الأسماء. ويظهر هذا في بدايات معظم القصص تقريباً، سواء أكان ذلك باستعمال ضمائر الغيبة كما في قصة (بلا هدف وراء القطيع) التي تبدأ على هذا النحو:

"والشمس دموية تفرق في غابات النخيل، وكأبة رخوة كالكطن تغزو القرية المتعبة، أحسّ أنه لا شيء، لا شيء، رغم عشرينه المتحضرة، عشرون عاماً من الخواء واللاهدف" (٦٤).

أو كان ذلك باستعمال ضمائر التكلم، كما في قصة (موت الأشياء

القديمة) حيث يبدأ النص بهذا الشكل: "الليل جثة زنجي متعب، تتوسد صدر المدينة في إعياء، والشارع ثقب مستطيل في جسد المدينة الأسمر، يمتد بلا نهاية معينة، خطواتي تذوب في الصمت السرمدى كصوت ذي إيقاع خافت.." (٦٥). وهكذا تمضي القصة إلى نهايتها دون أن تذكر اسم بطلها أو بقية شخصيات القصة، مكتفية باستعمال الضمائر، وهو ما سار عليه في كل قصص المجموعة.

ومثلما غاب أحد أهم ملامح رسم الشخصية، وهو الاسم، فكذلك الأمر فيما يتعلّق بوصف الأبطال والشخصيات من الخارج، فقد ظهر هذا الأمر خافتاً إلى درجة كبيرة، إذ أضافورن بوصف الشخصية من الداخل. وهو ما أشار إليه أحد الباحثين عند حديثه عن تشكيل الشخصية في هذه المجموعة، حيث يشير محمود رداوي إلى أن السامي "لا يعير أهمية للجانب الخارجي من صور شخصوصه، لا تهتمّ أشكالهم وألوانهم وقسمات وجوههم. إنه مستغرق برسم الصورة من الداخل. إنه يهدف إلى تكوين الصورة العصرية للإنسان الذي يعيش بيننا في فكره وخواطره ومشاعره وسلوكه ومعاناته. إنه يستشفّ أعماق النفس الإنسانية، ويقف عند جوهرها، وإن تحنّم عليه وصف خارجي فإنه لا يتعدى ما له من دلالات نفسية أو اجتماعية" (٦٦).

ومن خلال ما سبق يمكن أن يُقال إن التشكيل اللغوي للشخصية في قصص المجموعة تميز بثلاث خصال رئيسة، وهي:

١ – المبالغة في رسم الوضع النفسي للشخصية .

٢ – عدم ذكر أسماء مع الشخصيات جميعاً .

٣ – خفوت جانب تصوير الأبعاد الخارجية للشخصية، وإن كان حاضراً بقلّة.

وهذه السمات الثلاث تحتاج إلى بحث صلتها بحالة الاغتراب النفسي الذي تغرق القصص في محيطها. فأما الانشغال برسم الوضع النفسي للشخصية، والمبالغة في ذلك على حساب الوصف الخارجى فيبدو مظهرأ من المظاهر التي يلجأ إليها النص الاغترابي كثيراً، وهو أمر انتبه إليه أحد الباحثين في حديثه عن الاغتراب في روايات (محمود حنفي)، حيث يقول عن ذلك:

"ونحن لا نملك عن هذه الشخصيات إلا قدراً محدوداً للغاية من السمات الخارجية، والمواقف لا تدفع محمود حنفي لأن ينساق وراء الإغراءات الأسلوبية أو الانسياق للأشكال التقليدية التي تجسّم معالم الشخصيات، وتُولى (الأتوموسفير) مساحة كبيرة" (٦٧).

لهذا يمكن القول إن هذا التوجه نحو الذات، ورسماها من الداخل يبدو توجهاً طبعياً إزاء حالة الأزمة التي يعيشها البطل مع الخارج، إنه يقوم بعملية انسحاب إلى الداخل ليعيش فيه، فيصبح هو الشرنقة التي يتوقع داخلها، لهذا يطغى هذا الأسلوب لأن البطل المغترب "حين يعجز تماماً عن التعامل مع ذلك العالم الموضوعي الذي يطرحه الخارج، فإنه ينسحب إلى الداخل" (٦٨).

وأما غياب الاسم فيرتبط بغياب الهوية الذاتية، فالاسم هوية صاحبه، بينما يحسّ البطل هنا أنه يفقد هويته وأن ذاته تفقد ملامحها، لذا فالاسم لا يفيد شيئاً، وهو ما يؤكده البطل في المقطع التالي:

الهوامش:

(١) هو القاص المعروف عبدالله السامي، أحد أبرز كتاب القصة السعودية القصيرة في التسعينات الهجرية، اشتهر بمجموعته المعروفة: (مكعبات من الرطوبة)، وقد كتب قصصها خلال الربع الأخير من القرن الرابع عشر الهجري. لا يعرف له غير هذه المجموعة، وقد عرف بقصصه التي تحكي أوضاعاً نفسية أو اجتماعية مأساوية تعيشها شخوص القصص. ويعد السامي شخصية يكتنفها الكثير من الغموض، حيث لم تشر المصادر والمراجع التي رجعت إليها إلى شيء من ترجمته أو ذكر شيء من أخباره، وقد بحث عنه في موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال مائة عام من ١٣١٩هـ – ١٤١٩هـ، إعداد: أحمد سعيد بن سلم، ط٢، نادي المدينة الأدبي، ١٤٢٠-١٩٩٩م. ولكن لم يشر مؤلفها إلى عبدالله السامي لا من قريب ولا من بعيد.

(٢) عبدالله السامي، مكعبات من الرطوبة، دار العلوم، الرياض، ١٤٠٠ هـ.

(٣) ابن منظور، لسان العرب، مادة (غ رب)، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ٦ / ٢٢٢٥.

(٤) السابق ٦ / ٢٢٢٦ .

(٥) ويعد هيجل أول من سك هذا المصطلح ونظّر له واستخدمه بصورة علمية ومنهجية ولكنه جعله قسمين، سلبياً وإيجابياً. انظر: د.فرج عبدالقادر طه، معجم علم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ص ٥٨.

(٦) د.محمد عباس يوسف، الاغتراب والإبداع الفني، دار

غريب، ٢٠٠٤م، ص ٣٣.

(٧) د.مسعد عيد العطوي، الاتجاهات الفنية للقصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، نادي القصيم الأدبي، ١٤١٥هـ، ص ٢١٩.

(٨) شاكر النابلسي، المسافة بين السيف والعنق، قراءة في تضاريس القصة القصيرة السعودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٥م، ص ١٥٥، ١٥٦.

(٩) د.محمد الشنطي، في الأدب العربي السعودي، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، ١٤٢٤هـ – ٢٠٢٢م، ص ٣٢١.

(١٠) د.طلعت صبح السيد، القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية بين الرومانسية والواقعية، نادي الطائف

الأدبي، ١٤٠٨هـ، ص ٩٨.

(١١) السابق، ص ٩٩.

(١٢) انظر: السابق، ص ١٠٧.

(١٣) د.محمد صالح الشنطي، القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية، دار المريخ، الرياض، ١٤٠٧هـ، ص ٢٣١.

(١٤) د.محمد الشنطي، في الأدب العربي السعودي، ص ٣١٦.

(١٥) من هنا يمكن استغراب ما أشار إليه بعض الباحثين من أن هذه المجموعة تتحدث عن أزمة الإنسان في مواجهة المادة. انظر:

محمود رداوي، دراسات في القصة السعودية والخليج العربي،

الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، ١٤٠٤هـ، ص ٩٠.

(٢٠) ديوان صلاح عبدالصور، دار العودة، بيروت،

"تذكرتُ أني مجرد جرد مذعور،

تنتظره في الخارج مصيدة غامضة. رجل هالك آخر الأمر، مثقوب بالفراغ، بلا اسم ولا وظيفة رسمية، لا شيء ثابت يسنده في وقت الشدة. لو سألتني المرأة عن اسمي لكنت في مأزق حقيقي" (٦٩).

فالاسم لما كان إثبات هوية لصاحبه، والبطل المغترب هنا يحس بأنه كائن بلا هوية، وأن ذاته مسحوقة مستلبة، فقد جاء تغيب الأسماء للتعبير عن هذا التيه والضياع وفقدان الهوية التي يشعر بها البطل المغترب مع الخارج.

وذات الشيء يُقال عن تلك المرات القليلة التي يعمد فيها النص إلى رسم بعض الأبعاد الخارجية للشخصية، وبخاصة الوجه. فهو يأتي بها ليكرّس من خلالها صورة البطل الذي شوّه الخارج ملامحه، وأغرق هيئته الخارجية في حالة بائسة يائسة، وهو ما تكشف عنه النصوص التالية:

في قصة (موت الأشياء القديمة) يقول الراوي عن البطل: "هذه المدينة تنام مع الغروب... يستجدي الحنان في الطرقات الصامتة، وجهه المجذور قد صفعته الرياح.." (٧٠).

وفي قصة (الرائحة العفنة) يقول الراوي أيضاً: "حملق في المرأة بنظرة مستهترّة، طالعه وجهه كإسفنجة مترهلة مزروعة بمئات الدبابيس" (٧١). وفي قصة (مكعبات من الرطوبة) يقول البطل عن نفسه: "وجهي ممطوط ومسطّح، وجه جندي متعب في طابور طويل" (٧٢).

إن الوجه يُصوّر في المقاطع السابقة وقد تغيّرت ملامحه بفعل

مؤثرات الخارج، حيث تصفعه الرياح مرة، وتضغط عليه الدبابيس ثانية، وتشوّهه طواوير الانتظار ثالثة، هذه الملامح السلبية المشوّهة التي يظهر بها وجه البطل تأتي لتعبّر –حسب زعم تلك القصص- عن حجم التشوهات التي ألحقها الخارج بحياة البطل وصورته، فذات البطل التي يُرمز لها بالوجه تفقد شكلها وهيئتها الحقيقية، فتظهر بفعل قيود وضغوط الخارج بصورة مغايرة لشكلها الطبيعي المفترّض.
كلمة أخيرة :

يطرح الحديث عن الاغتراب في القصة القصيرة السعودية سؤالا عن ممكن المشكلة التي أدّت إلى هذه القطيعة النفسية والاجتماعية بين أبطال السامي ومجتمعهم، أهي راجعة إلى ذوات الأبطال، أم إلى المجتمع المحلي الذي يعيشون فيه؟! أيكون الاضطراب والخلل كامنا في ذوات الشخصيات أم هو متمثّل في القيم الاجتماعية المحيطة؟!.

ربما تكون الإجابة التفصيلية عن هذا السؤال خارجة عن نطاق البحث وهدفه، لكن يقتضي هذا المقام التنويه إلى أن العمل الإبداعي الاغترابي يُكتَب غالباً من خلال رؤية خاصة بكاتبه، وهو لا يعني بالضرورة سوء الواقع الاجتماعي الذي يكتب عنه الأديب، بقدر ما يعني عدم توافق رؤى المبدع مع الرؤى الاجتماعية السائدة. لذلك يمكن هنا القول بأن تلك المجموعة قد نظرت إلى الواقع بعين المبدع ذاته، وبرؤيته الشخصية الخاصة به التي التقطت من خلالها عدسته الأدبية الحساسة المرفهة هذه المظاهر، فبالغت في تضخيمها وتصويرها بهذا الشكل الفاجع.

١٩٨٦م، ص: ٢٤٢.	(٤٥) السابق، ص ٢٥.	للكتاب، ١٩٨٩م، ص ٢٨.
(٢١) ينظر: صلاح عبدالصور، ديوانه ص ٢٤٢ وما بعدها.	(٤٦) السابق، ص ٢٥.	(٦٠) انظر: حسين القباني، فن كتابة القصة، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٩م، ص ٧٠.
(٢٢) ينظر: د.مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ١٩٨٤م، ص ١٨١.	٤٧، ٦٠، ٦٦، ٧٣، ٩٣، ١٠٤، ١٢٣، ١٣٥.	(٦١) د. نصر محمد عباس، البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة، ص ١٢٢.
(٢٣) محمود رداوي، دراسات في القصة السعودية والخليج العربي، ص ٨٧.	(٤٨) د. نصر محمد عباس، البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة، ص ١٢٠.	(٦٢) د.طلعت صبح السيد، العناصر البيئية في الفن القصصي في المملكة العربية السعودية، نادي القصيم الأدبي، ١٤١١ هـ، ص ٢٠٥.
(٢٤) د.فاطمة الزهراء سعيد، الرمزية في أدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٨م، ص ١٩، ٢٠.	(٥٠) انظر الصفحات التالية: ٣٥ – ٣٨ – ٤٣ (مرتبن) –٤٧ – ٤٦ (ثلاث مرات) ٦٢ – ٦٤ – ٦٧ – ٦٨ – ٦٩ – ٧٢ – ٧٤ – ٧٥ – ١٠٣ – ١٠٥ – ١٣٤.	(٦٣) عبدالله السامي، مكعبات من الرطوبة، ص ٨٨، ٨٩.
(٢٥) عبدالله السامي، مكعبات من الرطوبة، ص ٢٤.	(٥١) انظر: محمد كشيك، (ملامح البطل المغترب)، مجلة فصول، مجلد ١١، عدد ٤، الهيئة المصرية للكتاب، شتاء ١٩٩٢، ص ٢٩٩.	(٦٤) السابق، ص ٧.
(٢٦) السابق، ص ٢٥.	(٥٢) عبدالله السامي، مكعبات من الرطوبة، ص ٦٧.	(٦٥) السابق، ص ١٥.
(٢٧) السابق، ص ٢٩.	(٥٣) السابق، ص ٤٣.	(٦٦) محمود رداوي، دراسات في القصة السعودية والخليج العربي، ص ١١٦.
(٢٨) السابق، ص ٣٢.	(٥٤) السابق، ص ٢٢.	(٦٧) محمد زكريا عناني، (الاغتراب في روايات محمود حنفي)، مجلة فصول، مجلد ١٢، عدد ٢، الهيئة المصرية للكتاب، صيف ١٩٩٢، ص ٣٢٣.
(٢٩) ينظر : د.محمد صالح الشنطي، القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية، ص ٢٣٢، و محمود رداوي، دراسات في القصة السعودية والخليج العربي، ص ١١٢.	(٥٥) السابق، ص ٢٦.	(٦٨) محمد كشيك، (ملامح البطل المغترب)، مجلة فصول، مجلد ١١، عدد ٤، الهيئة المصرية للكتاب، شتاء ١٩٩٢، ص ٢٩٨، ٢٩٩.
(٤٠) عبدالله السامي، مكعبات من الرطوبة، ص ١٧.	(٥٦) السابق، ص ٢٩.	(٦٩) عبدالله السامي، مكعبات من الرطوبة، ص ١٣٧.
(٤١) السابق، ص ٨٩.	(٥٧) انظر: محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجيل ودار الهدى، ١٤١٤هـ، ص ٣٠.	(٧٠) السابق، ص ١٥.
(٤٢) السابق، ص ١٠٩.	(٥٨) عبدالله السامي، مكعبات من الرطوبة ص ٢٤.	(٧١) السابق، ص ٢٢.
(٤٣) السابق، ص ١١٠.	(٥٩) د.طه وادي، دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية	(٧٢) السابق، ص ٨٨.
(٤٤) السابق، ص ١١٩.		

"بوح السرائر" للشاعر جابر سلمان

"بوح السرائر" مجموعة شعرية للشاعر جابر إبراهيم سلمان، صدرت في دمشق سنة ٢٠٠٦م، عن مطابع الإدارة السياسية فكانت بوحاً إنسانياً بالحب في زمن تراجعت فيه أرصدة المحبة، وكادت تضيق ساحاتها، وتخف في ميزان الناس إيقاعاتها، وتبور في سياق الغزو ثرواتها، وتضيق بأهلها قنواتها.. إن في الديوان مجموعة من القضايا التي تكاد تحبسها سياقات أدب الأسرة كثرة غالبة، وهو على ضيق مجاله (الأسرة) يُعد أدباً إنسانياً راقياً، فقد التقت فيه نسج الحياة الشخصية بأعماق الأشواق الإنسانية، وهي تتجلى بعلاقة الأب بابنته، وعلاقته بأصدقائه، وعلاقته بالمكان، وعلائقه بقومه وفنه الشعري، وذلك ما يحمله الجدول الآتي:

مسلسل	القصيدة	عنوانها	موضوعها	تاريخها
١	انتصبا	يا من لأجلك هذا الشعر!!	الأسرة والشعر والعرب	١٨/٤/٢٠٠٤م
٢	الطَّيِّبَا	هنا الحبُّ يصفو	إدلب	٢٢/١٠/٢٠٠٣م
٣	الغمامُ	انتباه	رمز وحلم	شباط ٢٠٠٢م
٤	فَرِحَا	فاتنة	لعلها لزوجـة	نيسان ٢٠٠١م
٥	وداديّ	عتاب	محبوبة	[د.ت]
٦	الحسانُ	تهنئة	حفـل زفاف	تشرين الثاني ٢٠٠٠م
٧	الحِسانِ	عطر الخطايا	ميلاد ولده	١٧/٤/١٩٩٧م
٨	صالحا	قيم الرجولة	الخلاف والرجس	١٩٩٦م
٩	المرامُ	راميتا	مطعم في اللاذقية	١٤/٨/١٩٩٥م

د. عبد الكريم محمد حسين*

١٠	رائدا	غزل الهوى	شكر لشاعر عربي	٢٨/١٠/١٩٩٥م
١١	للزهر	شوقي إليك..!!	إلى ابنته	٧/٢/١٩٩٤م
١٢	الأغاني	أغلى الأماني	ميلاد ابنته ومرضاها	٢٢/٥/١٩٩٣م
١٣	وتكلَّمي	فلتسلمي	ميلاد ابنته	٢١/٥/١٩٩٢م
١٤	قصتكُ	همسة	جواب عن قصيدة صديق	أذار ١٩٩٢م
١٥	دَهْرِكُ	بطاقة	في زفاف صديق	٧/٣/١٩٩١م
١٦	أزرها	نسيج السعادة	مناسبة زواج عروسين	كانون الأول ١٩٩٠م
١٧	الأحلامُ	أوليسا	فتاة روسية تنطق بالعربية	تموز ١٩٨٧م

من الجدول تتبدى معالم قراءة المجموعة الشعرية من جهات هي: عدد القصائد، وحروف قوافيها، وعناوينها وموضوعاتها، وتواريخ إبداعها، مما يكشف عن بعض فضاء المجموعة، ولا تبدأ بخلاف ترتيب الجدول؛ لأن ترتيب الجدول تابع لترتيب صحائف المجموعة، أي ينهج نهج اختيار المؤلف، وليس خيار المتلقي، ولما كان ترتيب الزمان ذا أثر في رؤية المتلقي لأنه يحدد توجه القراءة، ويرسم قواعد معانقة المجموعة، فقد قُدِّمَ ترتيب الشاعر على مفهوم ترتيب الصحف ولو اختلف ترتيب الزمان وترتيب الاختيار، وكان الرصد لأطوار الإبداع يوجب ترتيب النصوص ترتيباً تاريخياً، وقد أثبت الشاعر تواريخ إبداع قصائده في نهاية كل قصيدة، وأحياناً يثبت

* ناقد سوري.

المكان والمناسبة ليعطي دارس شعره فرصة التأريخ ورصد الأطوار الفنية للشعر تقدماً وتراجعاً، استقامة وانحناءً. وهذا من إدراكه لمقتضى حال المتلقين الباحثين عن إطار النصوص زماناً ومكاناً وإنساناً وأحوالاً حضاريةً.

الشعر والزمن :

العلاقة بين الشعر والزمن علاقة قديمة كشف علي رضي الله عنه عن جوهرها، وذلك لما اختلف أصحابه في مسألة (من أشعر الشعراء) فأجاب : لو أن الشعراء ضمهم زمانٍ واحد ومذهب واحد في القول، ونصب لهم راية وجروا نحوها معاً لعرفنا السابق واللاحق(١)..
فالزمن مهم لمعرفة السابق من الشعراء بأشعاره، والزمن مهم لإدراك واقع الحياة العامة المحيطة بالمبدع وإبداعه، وموقع الشاعر من صيحات زمنه ومقدار تعلقه بها، وتستطيع أن تدرك تلك الدائرة التي تحيط بالشاعر في قصيدته الأولى وفق ترتيب ديوانه، وعنوانها : (يا من لأجلك هذا الشعر) ففيها يقف الشاعر بين الشعر والاعلا ممثلاً له بشهْبُ النجوم، وذلك بقوله^٢:

لِلشَّعْرِ والشُّهْبِ مَنْ رام العُلا وهل بغيرهما طُود العـ
فالشاعر يبدي تعلقه بالشعر والمجد (طموحه إلى العلا) ويجعل ذلك نسباً اجتماعياً له، ويخرج النفي مخرج الاستفهام في الشطر الثاني، وما بغير الشعر والنجوم اللامعة يقوم جبل العلا أي المجد، ولولا ما في الشطر الأول من مجاز في ارتباط الشاعر بالشعر والشهب البعيدة لكان من القول المباشر فارتقى بالمجاز إلى لغة الأدب، وتحقق للنص أدبيته، فلما انتظم قوله وزناً وقافية كشف عن شعرية النص، وأثيرية التجربة التي تحملها القصيدة من خلال علاقته بالشعر من فضاء الفن وبالنجوم اللامعة في فضاء المجتمع مربوطاً بقوى الطبيعة: النجوم والجبال، متخذاً روابطه بالانتساب تعلقاً، والانتصاب تحققاً نفسياً، جاعلاً ارتباطه قائمة قوة التمثل التي تجعل حلمه قيد التحقيق، لأن جبل العلا مبني بالشعر والشهب يواجه الأيام والليالي فيزولان ولا يزول.

وتكاد تظن - وأنت تقرأ القصيدة - أنه يتحدث عن ذاته فرداً يوجه كلامه لامرأة يحبها كزوجة مثلاً، وتتقي الظنون بالبوح في آخر القصيدة إذ يقول^٣:

وخير ما نَرتجي في الحالِكات سِفرُ نَحْصُنْ فيه الشَّعَرُ
وأمةٌ أسرجت للـعمرِ ووَحَّدت في حِمى أوطانها
فهو يرى حصانة الشعر والأدب، وحصانة الشاعر بأمته، وحصانة الأمة العربية بأبنائها، وقد جاءت هذه الفكرة في ختام القصيدة لتؤلف وعاءً يلمّ ما تفرق من توجهاته، ويجمع ما تشتت من رؤاه، وما تبدد من قواه، غير أن تاريخ إبداع القصيدة (١٨/٤/٢٠٠٤ م) يقدم مسوغاً لتأخر فكرة العروبة (وحدة أهلها) ذلك أن الزمن

يبعده التاريخي يكشف عن مفارقة تقول بتأخر الهم العربي عن الهم الفردي، وكانت الخاتمة تؤلف ملاذاً للشاعر الهارب من فضاء الحروب في المنطقة والاحتلال وخذلان أخوة يوسف أخاهم في العراق وفلسطين.. إنها محاولة ترد العروبة من صيحة الحوار الحسية إلى آخر حدائق الشعر النفسية مما يجعل موقع العروبة في ذيل هموم الناس وشواغلهم، ولو قيلت في الستينات لبرزت العروبة في مطالع القصائد غالبية بهمها أي هم آخر واهتمام.. هذه صور علاقة الشعر بالزمن، المجرد، والتاريخ المجسم للأمة والفرد، وهما يتفاعلان تفاعلاً حياً يبرز متانة العلاقة أو ضعفها.. إنه الزمن (٢٠٠٤ م) وهو آخر سنوات المجموعة، وليس أولها، إذ تجد أول المجموعة في الزمن قصيدته (أوليسا) التي قيلت سنة ١٩٨٧م.

● في الديوان مجموعة من القضايا التي تكاد تحبسها سياقات أدب الأسرة كثرة غالبة، وهو على ضيق مجاله (الأسرة) يُعد أدباً إنسانياً راقياً، فقد التقت فيه نسج الحياة الشخصية بأعماق الأشواق الإنسانية

في هذا النص القديم تبدو قصيدة (أوليسا) في مشكلة مدهشة، فهي عجمية من موسكو، والشاعر عربي من سورية، وهي تحاول الانتظام على جودي العربية والشاعر يحاول التقرب منها، مخفياً رغائبه دون البوح، ويجعل رغائبه مستترة بثوب الرقة والرحمة وبراءة الأطفال التي أسبغها عليها، وهذا كله مشدود إلى زمن اللقاء صيف ١٩٨٧ م إذ كانت العلاقات بتلك البلاد مضطربة على نحو ما، وكان الشاعر يودع أيام الشباب ومطاياه، وكان فنه الشعري في هذه الأيام مترددَ الخطوات بين الأصالة والحدأة، فني ذلك الزمن تشبك أطوار الفن بأطوار الحلم والنضج الشعري والنفسي معاً.. فهي رحلة قطعها الشاعر في سبع عشرة سنة في الفن والحلم والمجتمع قضاها بين سنتي (١٩٨٧ - ٢٠٠٤م) فتخير من إبداعه سبع عشرة قصيدة بين تلك السنين وتلك القصائد حركة تساب بانسياب الزمن وتتغير بتبدل الأحوال من مكان إلى مكان ومن هم خاص إلى هم عام.

ولو شاء الشاعر ترتيب قصائده وفق الزمن لقضى على فكرة ترتيبها في نفسه، فقد جعلتُ مخالفته ترتيبها زمناً دالاً على درجة تعلقه بكل نص منها مقدماً الأهم على المهم، ولعله بدأ بالتقريب (٢٠٠٤ م) وانتهى بالبعيد (١٩٨٧ م) ليدل على أن آخر قصائده كان مقدماً نفساً أو فنياً على قديمها..

المهم أن الشعر مرتبط بالزمن : زمن الحدث أو المناسبة، وزمن الشعور به، وزمن إبداعه، وزمن قراءته وهو في الأحوال كلها يعبر عن زمن شعوره بالمادة الشعرية وموقع مبدعها شعوراً وانفعلاً، وقدرةً واقتداراً على التعبير عن مبدعه بما يحيط به أسرة وأولاداً وأصدقاء، وأمة عربية ينتمي إليها الشاعر، وأسرة انسيابية أنجبت هذا الإبداع في عمقه الحي الإنساني، وهو إنساني في تعبيره عن الإنسان مبدعاً وزوجةً وأبناءً وأصدقاء وجيران وقوما.

القصائد وعناوينها :

بلغت القصائد سبع عشرة قصيدة إذا كان مفهوم القصيدة مرتبطاً بتحقيق القصد، وأخذت صورة الشعر العربي الأصل أو الشكل الأسمى كما يسميه بعض كبار النقاد في بلادنا، كما وقفت المجموعة في نهايتها عند قصيدة قديمة في صورة إبداعها جديدة حديثة في شكلها عنوانها أوليسا؛ ألحت عله فحملها على قارب بوح السرائر.

وقد تخير الشعر(الوزن والقافية والمعاني والانفعال والصور ومشاهد الجمال واللغة) من غير قصد أو عمد فكانت قصائده التي مخر عباب نفسه بها، وقد أعطاها أسماءها كما في الجدول، وسأقف في هذه العجالة على بعضها دون سائرها، ذلك أن اختيار العنوان دال على بؤرة الرؤيا الإبداعية عند الشاعر في كل قصيدة، كما تشير إلى موضوع تعلقه منها، وفي العنوان يخفي عقله الباطن، ذلك أن العنوان اختيار وجداني، والاختيار عند القدماء شهواته أي ميول نفسية عميقة تدل على التعلق والميل، واختيار المرء يدل على عقله كما يدل على نفسه، ما لم يكن رمزياً أو صوفياً يدل بالنقيض على نقيضه، وبالحاضر على الغائب وبالفائب على الحاضر، وبالماضي على المستقبل مما يجعل اللغة أمراً يخترق المعقول والمألوف، لكن المجموعة مكتوبة على قامة شعبية تتناول جمهوراً يتناول الأمور بفن قريب المرمى لا يلغز ولا بيتدل على نحو التوسط والاعتدال على قوة في الإيقاع والوقع في تلقي النصوص.

وأولها القصيدة الأولى : (يا من لأجلك هذا الشعر) التي بنيت على ثلاثة مقاطع ترتبط بالعنوان ارتباطاً عجباً، ذلك أن مركز القوة

● الشاعر يقترب من فكرة الشعر التعليمي، وهو التقاء في الصورة دون الجوهر إذ تجد أن الحديث عن رؤيته جاء جزءاً من تكوين القصيدة وليس إطاراً لها، وجاء جزءاً من الوجد الإبداعي، وليس من التعليم للآخر بل دلالة على النفس

في العنوان هذا الإبهام المخزون في قوله (مَن) في سياق النداء فهي عاقلة، لكن (من) الموصولة تقع على المفرد كما تقع على المتعدد، غير أنه أراد المفرد بدليل ضمير آخر في كلمة (لأجلك) فزاد الإبهام إبهاماً، مما يدعو إلى تأمل القصيدة، وبعدئذ يمكن القول: إن كاف التأنيث شملت المرأة والقصيدة والأمة العربية، مما يجعل القصيدة تصور موقف الشاعر من المرأة والفن الشعري والقوم.
أما الموقف من المرأة فلا يحتاج إلى دليل، وأما الموقف من القصيدة أو واهبة الإبداع الفني فأتيه قول الشاعر:

فالشَّعْرُ ذاك المُجَلِّي في مهابته وَناشِدُ الشُّهُبِ مَنْ للشَّعْرِ قَدَ طَلَبَا
وباعثُ الشَّعْرِ مَنْ في شعره طَرَبٌ وَمَنْ يُحَرِّكُ في أوتارهِ الطَّرْبَا

ينبغي الالتفات إلى لفظ (مَنْ) وقد ذكرت ثلاث مرات في البيتين، فهو طالب للشعر، والشعر عنده ذو مهابة وجلال، وصاحب أسبق به إلى العلا، وقد أوضح رؤيته للشعر عندما جعل باعث الشعر قائماً على الطرب (الخفة فرحاً أو حزناً) والطرب منقول من باعث الشعر الداخلي إلى مادة الشعر أو القصيدة الغنائية التي تطرب بصورها وإيقاعها وتعبيرها متلقيها فينتقل الباعث من النفس إلى الشعر، ومن الشعر إلى المتلقي فتصير حافظاً للمتلقي بعد أن كانت باعثاً للمبدع، بغرض الانتقال بالمتلقي من التعقل إلى الطرب أو الخفة بقصد المشاركة في متعة المادة الإبداعية، فمن الطرب اختياره واحداً من ملوك الشعر (البسيط) وإيقاعاً بني على الباء المضمومة، وهي حرف شفوي، وحرف من حروف القلقله، وقد جاء اقتضاء لتقلقل حركة نفسه من الفن الشعري إلى المرأة والأمة، وهذا التنقل بحاجة لركب يناسبه، فجاءت الباء لتدل على ظاهر، وجاء الفن بخافي الصور الفنية المتخيرة من حياة المبدع نفسه، وجاءت باختياره الخفي. وهذا الموقف يعد جزءاً من رؤية الشاعر للشعر، وهو بهذا يقترب من فكرة الشعر التعليمي، وهو النقاء في الصورة دون الجوهر إذ تجد أن الحديث عن رؤيته جاء جزءاً من تكوين القصيدة وليس إطاراً لها، وجاء جزءاً من الوجد الإبداعي، وليس من التعليم للآخر بل دلالة على النفس.

وأما العنوان الآخر فموضوعة المكان،وله أكثر من عنوان بغير النص على المكان فيه، من ذلك قصيدته التي عنونها بقوله: (هنا الحب يصفو) وأراد بلفظ (هنا) إشارة إلى إدلب يوم مهرجان إيبلا في ٢٢/١٠/٢٠٠٣ م، ومن ذلك قصيدته (راميتا) وهو اسم مطعم تعدى فيه المكان (راميتا) المكان (اللاذقية) وقد كان للقاء يوم ١٤/٨/١٩٩٥م. فترتيب القصيدتين زمناً خلاق ترتيبهما في المجموعة الشعرية، فاللاذقية مقدمة في الزمان على إدلب، وإدلب مقدمة في عقله الباطن بسطوة وقوة الفن الشعري وترتيب الديوان على اللاذقية، وقربه منه زماناً، فكأنه يلتقت من القريب إلى البعيد، لكن هذا لا يستمر

مما يعني أن الترتيب تم في أوقات مختلفة، اختلفت فيه حركة النفس عن حركة الزمن. فتمة مشكلة بين ترتيب الحس وترتيب النفس، إنها نشرولف بترتيب على العكس، وهذا من افتتان الشعراء بأشعارهم.
أما قصيدته التي قيلت في إدلب فعنوانها هنا الحب يصفو، وذكر في الحاشية أنها قيلت في مهرجان (إيبلا) الشعري، فالمراد المهرجان، وليس إدلب نفسها، ولو كان المكان مشتملاً على المهرجان، والعنوان يشير إلى صفاء نفسه، وقد وجدت حالها كحال الشعراء المحيطين بها، فقد أعرض الشاعر عن المكان اسمه إلى صفاء النفس وشفافيتها عن الشعر، فكشف عن صدره للناس فأخرج المكتوم، وغنى مقارباً بالمكان بالنفس معرضاً عن التصريح إلى الكناية والتلويح (هنا) في العنوان، فأشدد قائلاً:

أهيمُ بإدلبِ مُستعذباً وأعشَقُ فيها الهوى الطَّيبَا
وأعشَقُ شعباً يداوي الجراح وفيه مِنَ الجُرحِ ما قد نَبَا
هنا الحُبُّ يصفو نعيمَ حياةٍ هنا الروحُ نبضٌ بقلبِ خبا
أَجُنُّ الخيالَ على واحتيها وصار إليها رفيفُ الصَّبَا
الحديث عن صفاء الحب مشدود إلى أن الحب كالماء يصفو بعد تكرر، وأنه شرط للحياة واستمرارها، ومربوط ببوح السرائر عنوان المجموعة من جهة النزوع الوجداني الإبداعي (الرومانسي) والصفاء مشدود إلى مادة القصيدة من جهة أخرى، فقد هام الشاعر بالمدينة الأرض والإنسان، وعشق هواءها، ولو أنه أوماً بالكتابة إلى الهوى المعبر عن ميل النفس إلى ما تشتهيهِ، فقد ارتقى حب المكان إلى الشهوة أي تحرك ليخرج من عالم النفس إلى عالم الحس، ودليل أنه أراد الهواء قوله في البيت الرابع (رفيف الصَّبَا) ولو قصر بحذف الهزمة أو النبر لأصاب المراد، والتبس ذلك بقوله تعالى : «وأفئدتهم هواء»^١ أي فارغة، إنما أراد بمنزلة الهواء بالخلاء.. وهذا من مسائل الكتابة العربية، ومراوغة الشعراء في تناول معانيهم الشعرية.

كيان القصيدة

كانت القصيدة العربية الأصيلة تتكثف قيمتها المعنوية في أولها، وترتد أجزاؤها إلى أولها فتظل خواتمها مفتوحة ما عدا بعض القصائد المختومة بأبيات الحكمة، غير أن قصائد المجموعة مفتوحة يبدأ بالحاضر في القصيدة الأولى^٢ وينظر إلى المستقبل فيرى ماضي الأمة المجيد في مستقبلها تجاوزاً للحاضر، وتطلعاً للمستقبل، واختيار العزة المحققة في الماضي والضائعة في الحاضر، والمأمول عودتها في المستقبل، وعزة الأمة مرهونة بصواب رؤيتها وطبيعة حركتها.

وفي قصيدته الثانية^٣ هنا الحب يصفو أشار إلى المكان لتوكيد معنى الحاضر وختم النص بعودة إدلب التاريخية (إبلا) سيادة وعزة، وتفاءل أنها لن تغيب عن مسرح الحضارة. وفي قصيدته الثالثة (انتباه) يلجأ إلى الرمز فيجعل الحاضر مجللاً بالسحب، ويختم



بالأمل على جناح التمني بطفل تشظى من ظلام، فولادة الطفل من سواد الظلام والظلم من تطلع النفس البشرية.

● هل تجد المجموعة في سوق الشعر بائعاً يشتري ما يبيع في وقت ارتفعت فيه أسهم العَرَضِ الفاني وانخفضت فيه أثمان القيم قيمة الإنسان والحب والوطن والفن وهي التي تخذ وتبقى ما بقي الزمن !!؟

وفي الغزل يبدأ القصيدة^٤ (فاتنة) بالمرأة ويختم القصيدة بالخالق، فتبدأ من عالم الحس الحاضر لديه، وتنتهي بعالم الغيب (جل من منحا).

فهو يبدأ من نفسه ثم يمتد إلى أسرته أو مجتمعه أو أمته أو أمكنة وجوده أو خالق محبوبته .. فكأنه مركز الحياة التي يراها تدور حوله في كليتها، ويتحرك فيها بجزئيته. إنها مجموعة جديرة بالقراءة على يسر لغتها.

وختاماً يبقى هذا الشعر العربي مصدراً من مصادر القول والحب للأرض والإنسان والفن، وما أردت دراسة بقدر ما أردت تعريفاً برافد من روافد الشعر في بلادي، تختلف الأقوال فيه، وتلتقي المشاعر في بعض معانيه، لكنه بوح على بوح، وشوق على شوق، يختفي ويظهر في مجموعة (بوح السرائر) وتشدني المجموعة إلى قاعدتها لأبوح بما يبوح به الشعر عدوى وعلة مشتركة.. فهل تجد المجموعة في سوق الشعر بائعاً يشتري ما يبيع في وقت ارتفعت فيه أسهم العَرَضِ الفاني وانخفضت فيه أثمان القيم قيمة الإنسان والحب والوطن والفن وهي التي تخذل وتبقى ما بقي الزمن !!٩

- ^١ العمدة، لابن رشيق القيرواني، بتحقيق: محمد قرقزان، بيروت – دار المعرفة، ط٨:١٤٠١هـ = ١٩٨٨م:١/١١١.
- ^٢ بوح السرائر: ٧.
- ^٣ بوح السرائر: ١١.
- ^٤ كان أ.د. أحمد سليمان الأحمد في أواخر حياته سنة ١٩٨٧ م يسمي القصيدة الموزونة ذات القافية قصيدة الشكل الأسمى.
- ^٥ انظر: الصحابي، أحمد بن فارس، بيروت – مؤسسة بدران، ١٣٨٢ = ١٩٦٣م:٤٦٨.
- ^٦ بوح السرائر: ٧.
- ^٧ بوح السرائر: ١٥.
- ^٨ سورة إبراهيم: ٤٣.
- ^٩ بوح السرائر: ٧.
- ^{١٠} بوح السرائر: ١٥.
- ^{١١} بوح السرائر: ١٩.



سقف الكفاية . . إبداع روائي تجاوز المضمون

تركيا بث منصور التركي*

قد خف وخفت في الأجزاء الأخيرة خاصة الجزأين الثامن والآخر، حيث ظهر عدم الترابط بين أفكار المؤلف وكثرت استطراداته، حتى استشهاداته الشعرية أشعر أنها ضلت مكانها الصحيح في الجزأين الأخيرين فأنت مبتورة بلا معنى، كما أن المؤلف نقلنا فجأة في الأجزاء الأخيرة بين «فانكوفر – لندن – فانكوفر – لندن – الرياض» وكانت المدة الزمانية في أحداث الرواية أطول من تلك التي وردت في الأجزاء السبعة السابقة.
النهاية في رواية محمد حسن علوان أتت غير مفهومة، فرغم تراجع النسبي عن «التزام» الحزن.. والركون للألم إلا أنه أبقى النهاية مفتوحة وكأنني به يهيئنا لجزء آخر.. لا نعلم هل تعود فيه «مها» إلى «ناصر».. أم أن هناك تغييرا سيحدث؟.

الرواية اقتربت كثيرا من كتابة المذكرات، سواء ما يتعلق منها بعلاقته بحبيبته أو علاقته بالآخرين «والدته، إخوته، صديقه، مس تنغل.. إلخ، مصورا آلامه وأحزانه معهم وهو يقول على لسان بطله «بدأت الكتابة كيفما اتفق، ألقي الحروف وتشكل..» ويقول أيضاً: ولكنني أحتاج إلى بضعة أوراق.. أقرب ما تكون إلى رواية، أفرغ فيها أحزاني.. والمؤلف يجري القلم على لسان بطله، وهو ما يجعل السؤال الذي عانى منه المؤلف كثيراً ومن كثيرين ذا حضور كبير ألا وهو «هل حدثت الرواية أم لم تحدث..؟» وهو سؤال وجيه جداً، خاصة مع تشابه واقع المؤلف وواقع البطل ذاته، فكلاهما شاعر وكلاهما يتيم وفي مرحلة سنية واحدة.. وغيرها من التوافق، ورغم أن المؤلف حاول تبرير هذا بأن الرواية الأولى لكتاب ما لا بد وأن «تفوح منها رائحة السيرة الذاتية أو الأحداث الشخصية.. إلا أن التشابه الذي يكاد يكون مطابقاً للواقع يرر للكثيرين «فضولهم» وطرحهم لهذا السؤال..!! كذلك زعم المؤلف أنه تعمد أن يلبس ثياب البطل «ليسهل على التقاط مرادفات الأحداث، وردود الأفعال، والخلفيات الزمكانية، بسهولة وواقعية مباشرة وسواء كانت الرواية سيرة ذاتية أو قصة مختلقة أو زاوجت بين الأمرين.. فهذا لن ينقص من تميزها وروعها التي لا تحتاج لشهادة «متذوق» مثلي..!!

وما يزيد من العمل جمالا وبهاء هو حداثة سن كاتبها، والتي يبدو أنها «تهمة» أرهقته هو قبل أي شخص آخر، فشاب في الثامنة عشرة أو حتى العشرين يكتب بهذا الزخم الأسلوبى الرائع، ويحشر في روايته العديد من المعلومات والأخبار والقراءات والاستشهادات من هنا وهناك لهو حري بالتقدير والثناء.. والتساؤل!!، خاصة وأن بعضها قد تخطى مرحلته السنية الشابة كأحداث حرب الخليج الثانية والحروب العربية الإسرائيلية حتى بعض الأوضاع الداخلية

* عضو اللجنة الثقافية بنادي القصيم الأدبي.

والتاريخية لبلد مثل العراق، ورغم أنها معلومات قد يجدها باحث في الكتب والمؤلفات المختلفة إلا أن توظيفها بهذا الشكل لخدمة الحدث كان أكثر من رائع، وهي أيضا مما يحسب للمؤلف حينما استطاع أن يلم بأحداث تاريخية معينة لخدمة كتابته الإبداعية الأولى.
الرواية حفلت بما تستحقه من الاهتمام الثقا في بلدنا وفي عدد من البلدان العربية، وكان استقبالها رائعا ومبتهجا بمولد كاتب روائي متميز أبداع في باكورته.. مما ينبئ بمستقبل مشرق.

ومن المآخذ التي لاحظتها وعانى منها المؤلف حسب ما ذكره في مقاله بجريدة الرياض، هي بعض الشطحات الأخلاقية، فهو قد وظف «الجنس» بصورة تتنافى وقيم هذا البلد وعاداته، وهو يذهب أحيانا في مقاطعه إلى تصريح نستغربه من كاتب لم يتشرب قيم هذا البلد فكيف نرضاه لمن تربى وتلمذ على أرضها؟ ورغم أن المؤلف الشاب محمد علوان قال في معرض دفاعه عمن وصف روايته بالانحلال والعيب ومحاولة التغريب إن «الرواية كجنس أدبي تهتم بحصر الواقع كما هو، وتصويره حيا بأسلوب فوتغرافي أمين». ويضيف في موقع آخر : إن الأحداث المتضمنة للرواية تحدث بشكل يومي في كل المدن مثل الرياض.. وليسمح لي أن أقول له أنك أخطأت فيما زعمت..!! بل وتجرائ لتصف مجتمعك بما ليس فيه..!! أتذكر في بدايات عشقي للقراءة وأنا أقرأ لنجيب محفوظ، ويوسف إدريس وغيرهما.. أني كنت أرسم واقع المجتمع المصري آنذاك..

كما نقله أولئك!! بمعنى أدق أن الرواية هي تجسيد حي لما يدور داخل المجتمع.. أو هكذا يجب أن تكون..!! وبعيدا عما أن كان ما كتبه أولئك يحدث بالفعل هناك أو لا.. فإن «الجزم» أن ما كتبه محمد حسن علوان هو «الواقعية» الصاخبة للمجتمع السعودي.. وأن «نصف الرياض عشاق.. ونصف العشاق..» هو الظلم بعينه لمجتمع يكثر فيه الخير والصلاح وتنتشر فيه الفضيلة بحجم انتشار المساجد في الأحياء بشكل لا يفصل أحدها عن الآخر إلا شارع أو شارعان..!! أتخيل قارئاً من قطر عربي ما وهو يرسم بمخيلته مجتمعنا كما رسمه محمد علوان عما يفعله «ناصر ومها» من جرم لا يفتقر.. ولا ترتضيه أجراً عائلة في هذا البلد..!! حتى لو تحجج المؤلف أن الرواية يجب أن تجرد من الأحكام الشرعية والنظرات الأخلاقية ويجب أن تحاسب على كونها عملاً أدبياً فحسب يبيح لها مؤلفها أن توظف «الجنس»

- النهاية في رواية محمد حسن علوان أنت غير مفهومة ، فرغم تراجع النسبي عن "التزام" الحزن . . والركون للألم إلا أنه أبقى النهاية مفتوحة وكأنني به يميننا لجزء آخر . . لا نعلم هل تعود فيه "مها" إلى "ناصر" . . أم أن هناك تغييرا سيحدث؟ .**



وأن تتناول الحساس واللاأخلاقي من الممارسات الإنسانية.. دون أن يقيم اعتبارا لقيم المجتمع وعاداته وتقاليده..!! نعم.. لن أكون مثاليا وأقول إن قصة «ناصر ومها» لا تحدث في مجتمعنا.. لكن الجزم أنها «تصوير حي بأسلوب فوتغرافي..» هو ما لا يقبل البتة..!! هي تحدث في نطاق ضيق.. بل محدود جداً!! ومنحها الضوء الأكبر لتكون هي الأساس الذي يقيم المجتمع بموجبه.. ظلم أكبر..!!.

- المؤلف أسرف في انتقاد المجتمع الذي وصفه بأنه لا يحفل بالحب والمحبين . .!! وبالع وهو ينعت العادات والتقاليد "إن كانت كذلك فحسب" ويشنع بها على لسان ناصر . .!! كما بالغ في انتقاد "سالم" ويصف ارتباطه "الشرعي" بزوجته بأوصاف لا تليق للحيوانات . . فضلا عن آدمي قصد الباب ولم يدخل من النافذة . . كغيره . .!! .**

لقد أسرف المؤلف وهو ينتقد المجتمع الذي لا يحفل بالحب والمحبين..!!وبالع وهو ينعت العادات والتقاليد «إن كانت كذلك فحسب» ويشنع بها على لسان ناصر..!! بالغ وهو يسرف في انتقاد «سالم» ويصف ارتباطه «الشرعي» بزوجته بأوصاف لا تليق للحيوانات.. فضلا عن آدمي قصد الباب ولم يدخل من النافذة.. كغيره..!!.

الجانب الآخر الذي أوقفني فيه المؤلف كثيرا بحيرة وتعجب، هو صورة بطله المهزوزة..!! الذي يعيش «الحزن» حتى الثمالة، بشكل لا يتكرر بل لا يمن أن يوجد على أرض الواقع بهذه الصفة أو الشكل، حتى جعل الرجل مسخا لحطام لا إرادة له ولا قدرة..!! وفي المقابل.. أسرف في «جلد» حواء ونعمتها بأوصاف لا تليق بأم.. وأخت.. وزوجة.. وابنة..!! رغم أنه وقف في محطات أخرى وهو يرسم صورا زاهية لأخته «أروى» ووالدته أو حتى «مس تنغل» ويصورهن بما ناقضه هو وهو يعمم على جنس حواء بأجمعه..!!.

وختاماً، فإني ما زلت أرى أن العمل يستحق الاهتمام الإعلامي الذي حفل به وأفرد له جزءاً من صفحاته للنقد والتقويم، خاصة وأن المؤلف مع صغر سنة وحداثة تجربته يحتاج لهذا الصوت، وجميل جداً أنه اعترف «بندمه» على عدم سماعه لكلام صديق له نصحه بإحداث بعض التغيير في الرواية، والذي أظن أن الخاسر الأكبر في عدم حدوثه هو المؤلف نفسه.. حينما حرم شريحة كبيرة من القراء من الاستمتاع بإبداعه.. لسبب هو يعرفه أكثر من غيره!! مؤملا ومتمنياً أن يواصل مبدعنا الشاب إمتاعنا برواية جديدة.. لعلها تحمل لنا «الأمل» بدلا من «الألم» الذي اعتصرنا طويلاً ونحن نمضي مع روايته ساعات طوالاً..



سليمان الدخيل . . رائد الصحافة النجدية

محمد بن عبد الرزاق القشعجي*

أصدقاء مغامرات ذلك البطل المغوار – الملك عبد العزيز سلباً أو إيجاباً – قد أثارت إحساسه، بل رنّحه منها ما دفعه لإصدار صحيفة أسبوعية تحمل اسم القاعدة التي اتخذها ذلك المغامر الظافر منطلقاً لغزواته المظفرة، ثم اتخذها قاعدة لحكمه فأصدر العدد الأول من تلك الصحيفة في اليوم السابع من شهر كانون ثاني (يناير) ١٩١٠م في مدينة بغداد طافحاً بأخبار هذه البلاد وما يتصل بها من أنحاء الجزيرة ..".

كما يذكر الدكتور عبد الله الجبوري : "...فبعد أن نال مطالب في علوم عصره، وأخذ من كل فن منها بطرف، انتقل إلى مدينة (الزبير) وكانت من حواضر الثقافة العربية الإسلامية في عصره، ثم انحدر إلى البصرة ومنها أبحر إلى الهند ليتغلب على جوائح الفاقة، ويروي أسباب الغائلة، حيث ضاقت بوجهه مسالك العيش، فعمل هناك كاتباً عند أحد تجار نجد المقيمين في الهند، وهذا التاجر هو : عبد الله بن محمد الفوزان والد الشيخ المرحوم يوسف الفوزان.. غير أن الشيخ سليمان لم يرق له هذا النمط من أنماط الحياة.. فقفل إلى البصرة ليتصل بعمه الشيخ جار الله الدخيل الذي سبقه إلى بغداد، واتخذ من جانب الكرخ موطناً.. حيث إنها كانت مثابة لأهل نجد المهاجرين إلى بغداد.. فعمل معه وكان عمه بحاجة إلى من يعضد نشاطه التجاري ويعلي من صوته السياسي، بعد أن أصبح وكيلاً لإمارة ابن الرشيد في بغداد.. وله وجهة وصوت قوي، تجمعت أسبابها من مال ومن نسب، وقد عمل الشيخ سليمان على استمالة القلوب إليه.. معتمداً الرفادة وما جبل عليه من سجايا الخلق العربي.

فهو يهيمن على طريق البادية وتخضع قوافلها لسلطانه، وبإمرته تنعو أهناد الإبل، وكانت بضاعته، ويستخدمها في تجارته وفي (المواصلات).. وله مضرب يعج برواده من أهل البدو والحضر.

ورجل هذه بعض صفاته ، ولعل له مطامح أخرى في السلطان، أراد أن تكون له جريدة تذيع مكارمه وتشد من أزره.. فكأنما وقع هذا الاتفاق بين كفاية أدبية وبين طموح واثب في نفس الشيخ جار الله موقع الرضا والقبول فمن هنا لمع الشيخ سليمان الدخيل" (١).

* أديب ومؤرخ سعودي.

وقد قابل سليمان الدخيل الإمام [عبد العزيز آل سعود] في الرياض ونقل له ما يجري في الأمم الراقية وأهمية وجود دستور وضرب له مثلاً في الدستور العثماني، فنجد خير الدين الزركلي يقول: "...كان سليمان الدخيل – وهو أخو إحدى زوجات عبد العزيز – في زيارته بالرياض فجرى بينهما حديث : قال سليمان : مثلت بين يديه، بعدما قضيت سنين في الهند وشرحت له أحوال الدستور في الأمم الراقية، وكان الحديث عن الدستور العثماني فانشرح له صدره، وأفادني بأنه يكون أول مؤيد له، وأعظم مساعد للحكومة العثمانية في ما تريده، وأنه كان يود إيفاد مبعوثين إليها من قبله (للمشاركة في مجلس المبعوثان) وكان ناظر الداخلية (طلعت بك) رد طلبه ووعدته بالنظر فيه في انتخابات السنة التالية. ومرت بعد ذلك أعوام، قبل أن تتهار الإمبراطورية العثمانية، لم يعاود فيها عبد العزيز طلب قبول مبعوثيه.

ولعله يتضح الدور المهم الذي كان يلعبه الشيخ جار الله الدخيل في بغداد، الأمر الذي جعله يشجع ويدفع بابن أخيه سليمان الدخيل إلى العمل الصحفي وإلى النشر والتأليف (٢).

وكان لتقلّلات سليمان الدخيل بين نجد والزبير والبصرة وأخيراً الهند أن اكتسب الكثير من العلم والمعرفة والخبرة والاحتكاك بمن سبقه في العمل الوطني وبالذات النضال في الهند ضد الاستعمار البريطاني، فعاد مرة أخرى والحماس يملؤه إلى بغداد ليسهم في رفع مستوى الوعي الاجتماعي ولينقل للجميع ما يدور في الجزيرة العربية وليدعو للتحرر والاستقلال من الرعاية (السيطرة) العثمانية المهينة.

ولهذا نجد الدكتور محسن غياض عجيل يقول : "...ولا شك أن لتلك الهجرة آثاراً بعيدة في سيرة الرجل، فقد أتاحت له أن يطلع على أحوال الناس في العراق والهند ويرى ويسمع ويقرأ ويقارن بين الأقطار التابعة للخلافة العثمانية والأقطار التابعة للإمبراطورية البريطانية، وقد جعله ذلك أكثر ثقافة وأوسع أفقاً، كما أتاح له فرصة لتعلم اللغات الأجنبية ومخالطة أهلها والمتقّفين بها، وقد ظهرت آثار كل ذلك في كتاباته وبحوثه التي نشرها في العراق بعد ذلك (...)" (١) ...وقد وجدها فرصة سانحة وهو صدور الدستور العثماني سنة ١٩٠٨م وقبله خلع السلطان عبد الحميد، في الكتابة بالصحف البغدادية بحماسة الشباب المتوقد، ولكنه يحب أن يكون له المنبر المميز ففكر في تأسيس صحيفة تحقق شيئاً من طموحه وآماله خصوصاً وأن عمه جار الله لم ييخل عليه بالمال". ويستطرد الدكتور محسن عجيل قائلاً : "...كان الأستاذ الدخيل دون شك رائداً من رواد العمل الصحفي في المشرق العربي، وواحداً من الرعيل الأول من الصحفيين العرب الذين مارسوا مهنة الصحافة، ووضعوا قواعدها،



وعانوا كثيراً من العذاب وصمدوا في وجه كثير من العقبات، في سبيل أن تكون للعالم العربي، صحفاته المميزة المستيرة المستقلة المعبرة عن طموحه وأمانيه وآماله، كان واحداً من القلة المثقفة المستيرة من أبناء هذه الأمة، ممن نحتوا الصخر بأظفارهم وتحملوا كثيراً من الإيذاء والعنت والمطاردة والتشرد والفقر، في سبيل الصحافة وحريتها وازدهارها، وهي لا شك مظهر من مظاهر الحضارة والتمدن والرقى.." (٢).

جريدة الرياض :

أصدرالأستاذسليمان الدخيل أكثرمن جريدةومجلةوشاركفيعدد آخر، وكان له نشاط آخر من البحوث والدراسات والتأليف نشر بعضها وبقي البعض الآخر مخطوطاً وما زال، وكان يهدف من كل هذا نشر دعوته الإصلاحية التحررية.

- كان الأستاذ الدخيل دون شك رائداً من رواد العمل الصحفي في المشرق العربي ، وواحداً من الرعيل الأول من الصحفيين العرب الذين مارسوا مهنة الصحافة ، ووضعوا قواعدها ، وعانوا كثيراً من العذاب وصمدوا في وجه كثير من العقبات ، في سبيل أن تكون للعالم العربي ، صحفاته المميزة المستيرة المستقلة المعبرة عن طموحه وأمانيه وآماله**

ويدعم من عمه جار الله ومساندته المعنوية فقد أصدر جريدة الرياض وجعل لها شعاراً هو: "(الرياض) جريدة أسبوعية، أدبية، تجارية، أهم مقاصدها نفع الأمة العربية". وصدر عددها الأول في كانون الثاني ١٩١٠م. ودامت نحواً من أربع سنوات. وقد ذكر الأستاذ حمد الجاسر أن الرياض دامت سبع سنوات (١٩٠٨-١٩١٤م) رغم أن الدكتور الجبوري يؤكد أنها أربع سنوات، إذ إن الدخيل قد هرب إلى الحجاز عند نشوب الحرب العالمية الأولى خوفاً من بطش الأتراك. وقال عنها: "...إن الرياض كانت منبراً من منابر الدعوة القومية، حيث حملت لواء الدعوة إلى الوحدة العربية في زمن كان المتحدث بالعروبة أو بالعربية يطارد، وقلما ينجو من عقاب. وكان لسان صدق لبعث المجد العربي.." (١).

ويذكر الدكتور عبد الرحمن الشبيلي : "...ميلاد أول صحيفة في هذه البلاد، أي قبل سبعة عشر عاماً من دخول الحجاز في الحكم السعودي، وهي جريدة الحجاز (حجاز) في مكة المكرمة. وفي



ذلك العام أو الذي بعده، وهو الأدق، أقدم أحد أبناء (بريدة) يعني سليمان الدخيل على إصدار جريدة أسبوعية في بغداد باسم (الرياض) استمرت أربع سنوات، كما أصدر بالاشتراك مع صديقه إبراهيم العمر مجلة شهرية باسم (الحياة) لكنها لم تدم طويلاً، وفي عام ١٩٣١م أصدر مع داود العجيل جريدة أسبوعية أخرى باسم (جزيرة العرب) توقفت بعد أشهر، وكان ينقل في صحفه تلك أخبار شبه الجزيرة العربية وإمارة ابن رشيد، ثم إمارة ابن سعود، وحقيقة دعوة الشيخ محمد بن عبد الوهاب رحمهم الله جميعاً.." (٢).

وقال روفائيل بطي : "..وها إنني انتقل إلى التحدث عن جريدة ذات لون خاص في الصحافة العراقية، بل في الصحف العربية قاطبة في ذلك الجيل، فقد كان يقيم في الكرخ في بغداد وجيه نجدي هو الشيخ جار الله الدخيل، من أهل القصيم يتصل بوشيجة نسب بالأمرء آل سعود وآل الرشيد، ومع جار الله وكالة لابن الرشيد في الخطة العراقية، وله تجارة واسعة، وهو يهيمن على طريق البادية وقوافلها.." (١). فاستمر متحدثاً عن طموحه وبدايات إصداره لجريدة الرياض متخذاً اسمها من قاعدة نجد : ظهرت جريدة (الرياض) في ٧ كانون الثاني (يناير) سنة ١٩١٠م، أسبوعية عربية للهجة، أدبية المشرب، وإن لم تكن قوية اللسان، ولا مشرقة البيان إلا أن صفتها التي امتازت بها هي العناية الفائقة بأخبار نجد وجزيرة العرب وإمارات الخليج العربي. ويجب أن نتعرف ونحن نحلل تسرب الفكرة العربية إلى الأذهان في حكم الترك الذين لم يكونوا يريدون للنزعة القومية انتشاراً بأن (الرياض) خدمت القضية العربية بما أحدثت من كثرة الضجيج والكتابة عن قلب الجزيرة وينبوع العروبة، فقد أذاعت الأحاديث عن العرب المعاصرين، وقيبالهم ومنازلهم ومنازعاتهم وغزواتهم وحروبهم وسلمهم، بنطاق واسع أثر على العقول ، ولفتها إلى هذه الرقعة من العالم العربي.." .

- وثيقة عثمانية تؤكد ملاحقة السلطات التركية لجريدة الرياض ولصاحبها ، بسبب نشرها مدائح لابن سعود ، تقول الوثيقة : " برقية شفرية إلى ولاية بغداد من وزارة الداخلية بناء على ما نشرته جريدة الرياض من مدائح لابن سعود ، وما أجرته من اتصالات من الإنكليز . فعليه يتم إغلاق الجريدة إن لم يكن هناك محذور "**

ونجد في كتاب تاريخ الصحافة العراقية ما يلي :

جرائد مملكة العراق:

أولاً : بغداد العاصمة :عنوان الجريدة (الرياض)، اسم منشئها (سليمان الدخيل)، تاريخ ظهورها في ٧ كانون الثاني ١٩١٠م (٢) .
وقالت زاهدة إبراهيم : "..جريدة الرياض الجديدة يومية سياسية، صاحبها سليمان الدخيل، صدرت في بغداد في ٧ كانون الثاني ١٩١٠م، وكانت تهتم بأخبار نجد وجزيرة العرب وإمارات الخليج، وحث الحكومة العثمانية على وجوب مساعدة الأمة العربية في النهوض من كبوتها..وقالت: في مكتبة المتحف (١٠٨٤) ١٩١١م، تريد أن تقول إن العدد الذي رآته من جريدة (الرياض) هو العدد ١٠٨ وأنه موجود في مكتبة المتحف العراقي.." (٣).

- أصدر الأستاذ سليمان الدخيل أكثر من جريدة ومجلة وشارك في عدد آخر، وكان له نشاط آخر من البحوث والدراسات والتأليف نشر بعضها وبقي البعض الآخر مخطوطا وما زال ، وكان يهدف من كل هذا نشر دعوته الإصلاحية التحررية**

وفي كشاف الجرائد والمجلات العراقية نجد تحت الرقم ٣١٤ " - جريدة الرياض جريدة أدبية أسبوعية، صاحبها : محمد الجزائري النجفي.

مديرها المسؤول : توفيق الفكيكي - رئيس التحرير : إبراهيم الفاطمي، صدرت في بغداد الإثنين ٢٣ شباط ١٩٣١م - توجد في : مكتبة المجمع العلمي ١٩٣١م وهذه تعتبر (سمية) أو تيمناً بجريدتنا طيبة الذكر (الرياض) بعد توقف لا يقل عن خمسة عشر سنة".

كما يذكر : يعقوب الحجي في كتابه (الشيخ عبد العزيز الرشيد، سيرة حياته).

"..إن عبد العزيز الرشيد في رسالة ١٩١١م (١٣٢٩هـ) وظهر على غلاف الرسالة تحذير المسلمين عن اتباع غير سبيل المؤمنين للعالم الجليل والكامل النبيل الشيخ عبد العزيز بن أحمد الرشيد البداح الكويتي الحنبلي السلفي فسح الله تعالى في مدته ووفقه لخدمة دينه القويم وملته (حقوق الطبع محفوظة لإدارة الرياض في بغداد، طبعت في مطبعة دار السلام) بغداد ١٣٢٩هـ“ فيعلق الحجي بقوله : " وقد ظهر على غلاف الرسالة ولأول مرة لقب الشيخ عبد العزيز الرشيد وهو لم يتجاوز

الرابعة والعشرين من عمره، كما ذكر على الغلاف أن حقوق الطبع محفوظة لإدارة الرياض في بغداد، ولا نعرف من تكون إدارة الرياض هذه، ومن المقصود بهذا الاسم، ولكن يبدو أنها هي التي تكفلت بدفع رسوم الطباعة لهذه الرسالة.." .ومن المؤسف أن المؤلف (الحجي) رغم تتبعه لمسار رحلات (الرشيد) من الكويت للبحرين فالمملكة العربية السعودية، ثم إلى أندونيسيا فلندن بإنجلترا، فلماذا لم يكلف نفسه بالذهاب إلى العراق ليعرف ما هي إدارة الرياض هذه التي نشرت تلك الرسالة، أو على الأقل سؤال الشيخ حمد الجاسر - رحمه الله - عند مقابلته له، فهو ممن كتب عنه الكثير وعن دار الرياض وجريدة الرياض ببغداد (١).

ويؤكد على ما يرويه سليمان الدخيل في جريدة الرياض يقوله فاسيلييف : "..عند حلول الثلاثينيات كانت القوات المسلحة في العربية السعودية قد شهدت تطوراً ملحوظاً، شكلت قوات حاكم الرياض في الأعوام الأولى التي أعقبت قيام الإمارة على غرار ما كان يجري في زمن أجداده فكتب سليمان الدخيل عام ١٩٢١م يقول ما معناه : متى أراد الحاكم أن يغزو استنفر قومه، فنفر معه الكبير والصغير. اللهم إلا ذاك الهرم العاجز، أو ذاك الصغير الضعيف ومن كان يعنى بالفلاحة والزراعة، وإذا كان في البيت الواحد أخوان يذهب أحدهما ويبقى الثاني. وكذلك قل عن ابني العم أو ابني الخال، فإن أحدهما ينفر للقتال والآخر يبقى عوناً لأهل البيت، والأمير في إبان الحرب لا يقدم شيء من المؤن أو الذخائر الحربية، لأن كل من يخرج للغزاة مكلف بأعباء نفسه من اتخاذ الأسلحة اللازمة والمتاع وكل ما يضمن له القتال مدة من الزمن، فإذا طالت المدة، فالحاكم يجدد له الخيل والركاب والأسلحة إذا تلف منها شيء وهو يمدهم بالأطعمة (١).

وقد أشاد بجريدة الرياض وبرئيسها الكثير من الأدباء شعراً ونثراً علاوة على ما سبق الإشارة إليه فنجد مثلاً العلامة أنستاس الكرملي يقول: "..ومن طالع مقالاته في جريدة الرياض ولغة العرب عرف ماله من اليد الطولى، في أحوال العرب وبلادهم، وكفى به تعريفاً".

ويسرني أن أسرد تعريفاً بالأستاذ الدخيل وهو أول تعريف له كتبه العلامة الكرملي ونشره مديلاً به آخر بحوث الدخيل، وقد أصبح هذا بعد ذلك مصدراً لكل من ترجم للدخيل أو كتب عنه بعد ذلك :

"سليمان الدخيل شاب في مقتبل الشباب عمره ٣٧ سنة، عصبي المزاج، بدوي الأخلاق، ولد في القصيم، من ديار نجد، وهو من بيت كبير شهير في بلاد العرب باسم (الدخيل) وله صلة نسب بأمرء نجد أمرء ابن الرشيد وأمرء ابن السعود. وقد جاب



كثيراً من بلاد العرب والهند وديار العراق، وله اطلاع عجيب على تاريخ العرب وعوائدهم وأخلاقهم وأيامهم وحروبهم، قد قرأ العربية على الإمام الكبير أستاذنا السيد محمود شكري أفندي الألوسي وعلى غيره من العلماء والأدباء."

كما حيأها [جريدة الرياض] الشيخ علي بن سليمان بن حلوة من آل يوسف من الوهبة من بني تميم يقول: (١)

كما أشاد الأستاذ رفائيل بطي طويلاً بجريدة الرياض، وقال عنها : "..إنها خدمت القضية العربية وساعدت على نشر الوعي القومي، وقال إن أكثر مروياتها تشيع في عالم الصحافة فتناقلتها الجرائد في العراق والشام ومصر، وقد تشغل بعض مروياتها عن جزيرة العرب، أسلاك البرق، ودواوين الدولة العثمانية أياماً بل أشهراً (٢)..".

- استوطن الدخيل في آخر عمره بغداد ، وتزوج من أهلها وأصيب في آخر عمره بالعوز الشديد ، حتى باع كتبه ، وكان يستعمل بعض الحيل ليظهرها بمظهر الندرة ، وقد آل كثير منها إلى مكتبة الأب الكرملي التي أضيفت إلى مكتبة مديرية الآثار العراقية ، وتوفي الأستاذ سليمان الدخيل في عام ١٣٦٤هـ/ ١٩٤٥م عن سبعين سنة**

وكرر الدكتور محسن غياض أسفه الشديد من أن هذه الجريدة الرائدة المتميزة والتي استمرت في الصدور أربع سنوات لم يبق منها سوى عدد واحد سبق الإشارة إليه.

ولكن الأمل كبير في العثور على بقية أعدادها، فقد قرأت في مجلة الخليج العربي، ضمن مقال سترد الإشارة إليه فيما بعد للدكتور محسن غياض عجيل بعنوان "إيضاح على ملاحظات الدكتور العثيمين حول كتاب (سليمان بن صالح الدخيل) بقوله : إن خطأ الجزم بوجود عدد واحد من جريدة الرياض وضياع بقية الأعداد، وقد رجح الزميل الكريم احتمال وجودها في مكتبات تركيا أو مكتبة المتحف البريطاني، ولعل الدكتور العثيمين يسره أن يعلم أنني عرفت بعد نشر الكتاب من أحد أصهار آل الباججي (الزميل وليد خالص) أن جريدة الرياض توجد كاملة في مكتبة المرحوم مزاحم الأمين الباججي رئيس العراق الأسبق .." (١).

ويقول الدكتور علي جواد الطاهر : "..وقد ذكر الأستاذ رفائيل



بطي وهو يتحدث عما كانت تعانيه الصحافة العربية (العراقية) على يد السلطات العثمانية ص ٣٨. إنه نشرت جريدة (الرياض) قصيدة لمحمد الهاشمي عرّض فيها بالطغاة في إيران والظلم اللاحق بالمسلمين في تونس والجزائر، وما يعانيه أهل القفقاس من ذل، ودعا الشاعر على قيصر الروسية بمنقلب الظالمين، فما كان من الحكومة التركية في بغداد إلا أن قاضت الصحافي والشاعر فحكمت على كل منهما بالسجن ثلاثة أشهراً.." (٢).

هروب الدخيل وتوقف الرياض :

ما إن اندلعت الحرب العالمية الأولى حتى تشتت عدد من رجالات الفكر وحملة الأقلام، خصوصاً أولئك الذين حملوا الهم العربي، وجاهدوا بأقلامهم من أجل الخلاص من تبعية الأتراك، وكان من أولئك الهاربين الصحفي سليمان الدخيل الذي هرب إلى المدينة المنورة، وكان هروبه فرصة له للاطلاع على بعض المخطوطات فيها ونسخها، ولهذا نجد مير بصري يقول:
".. نشبت الحرب العامة [الحرب العالمية الأولى] وخاضت الدولة العثمانية غمارها فشردت رجال الفكر وأصحاب الأقلام، وفر سليمان الدخيل إلى نجد.. وعاد بعد الحرب إلى بغداد.."، وقال البسام:
"..وفي سنة ١٢٣٢هـ لما قامت الحرب العالمية الأولى وصارت بين الأتراك والإنجليز في العراق هرب ممن بغداد خوفاً من إلقاء القبض عليه وتسليمه لولاة الأتراك وواصل السفر إلى المدينة وكان الشريف حسين قد صار له نوع من الاستقلال عنهم، وأخذ بإعداد العدة لطردهم عن البلاد وأقام في المدينة المنورة مدة، نسخ في خلالها بعض الكتب الخطية النادرة المتعلقة بتاريخ العرب والعراق ثم عاد إلى بغداد وقويت صلته بعلامة العراق السيد محمود

- يجب أن نتعرف ونحن نحلل تسرب الفكرة العربية إلى الأذهان في حكم الترك الذين لم يكونوا يريدون للنزعة القومية انتشارا بأن (الرياض) خدمت القضية العربية بما أحدثت من كثرة الضجيج والكتابة عن قلب الجزيرة وينبوع العروبة ، فقد أذاعت الأحاديث عن العرب المعاصرين ، وقبائلهم ومنازلهم ومنازعاتهم وغزواتهم وحروبهم وسلمهم ، بنطاق واسع أثر على العقول ، وفتما إلى هذه الرقعة من العالم العربي**

شكري الألوسي وبغيره من علماء بغداد وأدبائه واشتغل بالتاريخ والأدب والصحافة.." (١).

ويؤكد ذلك حمد الجاسر بقوله :
".. وفي سنة ١٣٣٢هـ لما قامت الحرب العالمية الأولى هرب من العراق خوفاً من إلقاء القبض عليه وتسليمه لولاة الأتراك. وواصل السفر إلى المدينة بعد أن وجد الأحوال في نجد مضطربة. فأقام فيها مدة، نسخ من خلالها بعض الكتب الخطية النادرة المتعلقة بتاريخ العراق أو تاريخ العرب.." (٢).

وكان من أبرز الأسباب وراء توقف الأستاذ سليمان الدخيل عن العمل الصحفي ملاحقة ومضايقة الأتراك له في عمله الصحفي، إذ إنه لا يهادنهم ولا يمالئهم يؤكد محسن عجيل ذلك بقوله :
".. وكان آخر عهد الأستاذ الدخيل بالصحافة وأعمالها، وقد زهده في ذلك، دون ريب كثرة ما أصابه من أذى وتشريد وخسارة ومطاردة من سلطات الاتحاديين الأتراك، ثم أصاب العمل الصحفي من ركود ومضايقة في سنوات الحرب الأولى، وكثرة الصحف وأدعياء الصحافة وقلة القراء والمتقفين والمؤازرين فيما تلا الحرب من سنوات عجاف..".

ويختتم كلامه عن جهوده الصحفية وما لاقاه من عنت ونصب متأسفاً على هذا الجهد الضائع قائلاً :
"..من المؤسف حقاً أن تضيع معظم أعداد الصحف والمجلات التي أصدرها، ولو وصلت إلينا كاملة، لوقفنا، دون ريب، على كثير من مقالاته وأبحاثه وآرائه، ولاستطعنا أن نفصل القول، على نحو أفضل، في جهوده وأعماله الصحفية التي تمثل دون شك علامة مضيئة على طريق تاريخ الصحافة العربية بشكل عام .." (٣).

وكان سبب هروبه والتهمة التي بسببها حكم عليه بالسجن فهي كما رواها ونشرها صديقه الأب أنستاس الكرملي صاحب مجلة (لغة العرب) تحت عنوان (دعوى الرياض) يقول :
"..كان صاحب الرياض سليمان أفندي الدخيل أدرج قصيدة في جريدته من نظم محمد أفندي الهاشمي ومن جملة أبياتها ما يأتي :

فأقامت الحكومة المحلية الدعوى على صاحب الصحيفة لأن مثل هذه الأبيات لا فائدة من ورائها سوى إزعاج النفوس ثم حكمت عليه وعلى ناظم القصيدة بأن يسجنا ثلاثة أشهر" (١).

ويقول سليمان فيضي في مذكراته :
"..ولم تكثف الحكومة بتعطيل الصحف، بل شردت أصحابها، فتفت عبد الحسين الأزري ودادو صليوة صاحب جريدة (صدى بابل)، والأب أنستاس الكرملي صاحب مجلة (لغة العرب) إلى قيسري (قيصري)، ونفت إبراهيم صالح شكر وعبد اللطيف ثنيان إلى الموصل، وفر سليمان الدخيل إلى نجد، ولجأ الكاتبان السيد الهاشمي والشيخ كاظم الدجيلي إلى البصرة" (٢).

ويقول علي الوردي :
".. وصل نور الدين بك والي بغداد في ١٩ / أيار/ ١٩١٥م، وبعد أن درس الموقف العسكري التفت نحو الجرائد التي كانت تصدر في العراق يومذاك فوجدها على خلاف ما كان يتوقع منها إذ هي كانت في نظره غير حريصة على تأييد الدولة بمقالاتها وأخبارها كما ينبغي. فأصدر أمره حالاً بإغلاق تلك الصحف وبنفي أصحابها إلى أماكن نائية. فكان من نصيب الأب أنستاس ماري الكرملي والحاج عبد الحسين الأزري ودادو صليوة النفي إلى الأناضول، وعبد اللطيف ثنيان وإبراهيم صالح شكر النفي إلى الموصل، وقد تمكن سليمان الدخيل من الهرب إلى ابن سعود قبل إلقاء القبض عليه. ولم يسلم من النفي سوى محمد رشيد الصفار صاحب جريدة (الزهور) لأنه كان شديد الولاء للدولة يؤيدها في جريدته تأييداً قوياً.." (١).

ومما يؤكد ملاحقة السلطات التركية لجريدة الرياض ولصاحبها، تلك الوثيقة العثمانية التي طالبت بإغلاق جريدة الرياض بسبب نشرها مدائح لابن سعود، تقول الوثيقة :
"برقية شفرية إلى ولاية بغداد من وزارة الداخلية بناء على ما نشرته جريدة الرياض من مدائح لابن سعود، وما أجرته من اتصالات من الإنكليز . فعليه يتم إغلاق الجريدة إن لم يكن هناك محذور ” (٢).

مجلة الحياة :

إلى جانب إصداره لجريدة (الرياض) فقد أصدر مجلة (الحياة) ولهذا نجد محسن غياض عجيل يقول :
"..وفي كانون الثاني من سنة ١٩١٢م / صفر ١٢٣٠هـ أصدر الأستاذ الدخيل بالاشتراك مع المرحوم إبراهيم حلمي العمر، وهو صديقه وتلميذه ، العدد الأول من مجلة (الحياة) وهي مجلة شهرية تبحث في السياسة والاقتصاد والتاريخ والاجتماع ولكنها توقفت بعد أربعة أعداد فقط، لقلة عدد القراء والمؤازرين، وفي المتحف العراقي العدد الأول منها فقط.." (٣).

وتقول زاهدة إبراهيم :
" (مجلة الحياة) مجلة اجتماعية، تهذيبية، شهرية تصدر عشرة أعداد في السنة، صاحبها سليمان الدخيل وإبراهيم حلمي العمر، صدرت في بغداد في كانون الثاني ١٩١٢م يوجد في مكتبة المتحف العراقي (العدد الأول) ١٩١٢م" (٤).

أما عبد الله الجبوري فيذكر عن مجلة الحياة ما يلي :
".. مجلة الحياة هي مجلة شهرية تبحث في السياسة والاقتصاد والتاريخ والاجتماع. صدر عددها الأول في بغداد، في أول صفر ١٢٣٠هـ كانون الثاني ١٩١٢م-١٣٢٧ رومية، وشاركه في تحريرها: إبراهيم حلمي العمر.. ولم يدم عمرها طويلاً، حيث احتجبت بعد صدور العدد الرابع، وقد احتقت الصحف والمجلات العراقية بظهورها.." (١).



وفي كتاب (نبذة تاريخية عن نجد) والذي نشره حمد الجاسر قدم له بترجمة عن مؤلفه (سليمان الدخيل) نجده يقول :
"..وقد استمرت جريدة (الرياض) من ١٩٠٨م إلى سنة ١٩١٤م سبع سنوات، أما مجلة (الحياة) الشهرية فقد صدر منها سبعة أعداد..." .

وسبق أن قال الجاسر إن سليمان الدخيل لم يقف عند الصحافة والسياسة الأسبوعية بل أنشأ مجلة (الحياة) الشهرية، وأسس دار طبع ونشر، فنشر موجز (عنوان المجد في تاريخ نجد) لابن بشر.

إما الأب أنستاس الكرملي، فقد قال عن مجلة الحياة: إنه لم يكن لها من أسمها نصيب إذ توقفت بعد شهرها الرابع(٢).

أما الجبوري فيقول عن الدخيل ومجلته ما يلي :
"أما بعد، فهذه (الحياة) يقدمها الإخلاص إلى عشاقها من مغرمين بحب سعادة الأوطان لتكون رابطة لهم في الوداد، وواسطة بينهم في سبيل التعاون والاتحاد، حتى إذا ما أثمرت الأوطان بتحقيق ما ينويه الأبناء، فقد نالت الأوطان سعادتها وطابت حياتها..." .

- كان آخر عمد الأستاذ الدخيل بالصحافة وأعمالها ، وقد زهده في ذلك ، دون ريب كثرة ما أصابه من أذى وتشريد وخسارة ومطاردة من سلطات الاتحاديين الأتراك ، ثم أصاب العمل الصحفي من ركود ومضايقة في سنوات الحرب الأولى ، وكثرة الصحف وأدعياء الصحافة وقلة القراء ، والمتقنين والمؤازرين فيما تلا الحرب من سنوات عجاف**

ويضيف قائلاً :
"..الإنسان لا بد له من مبدأ، وكلما كانت المبادئ شريفة (كلما) علا أصحابها فوق القمم، ورفعوا على الرؤوس وأسكنوا بين الجوانح والصدور وفي سويداء القلب، وقد تختلف المبادئ، وأجلها عندنا المبدأ الذي يريد فيه صاحبه حياة شعبه وقومه، لإنقاذهم من جهل أو رق أو ذل وعبودية أو هضم حقوق.." .
واختتم كلمته بقول :
"ومما تقدم نعلم أن الإنسان لا بد أن يكون شريفاً، وأشرف المبادئ هو مبدأ الجهاد في حياة الأمة والشعب.." (١).

وكان الدخيل ينشر في المجلات والجرائد العراقية الأخرى فلم يكتب بالجريدة أو المجلة التي أصدرها بل أخذه الحماس لمواصلة الجهاد بالقلم في أكثر من صحيفة، فمن المجلات التي كتب بها مجلة : (لغة العرب) التي كان يصدرها الأب أنستاس الكرملي، ومن الجرائد جريدة (النهضة).



وكان يجادل وينافح ويدافع عن نجد وأهلها، خصوصاً وأن الإمام عبد العزيز ما زال يللم شتاتها ويسعى لتوحيدها، وكان البعض يشكك في سلامة اتجاههم أو مذهبهم ، فكان يقول في (لغة العرب) : "...إن مذهب الإمام أحمد، هو المذهب الذي عليه أهل نجد كلهم، مع بعض المسائل التي أوردها لهم شيخ الاسلام ابن تيمية وتلميذه ابن القيم..."(٢).

ويتحدث عبد الرحمن الشبيلي عن الأستاذ سليمان الدخيل فيقول: "...وكان ينقل في صحفه تلك أخبار شبه الجزيرة العربية وإمارة ابن رشيد ثم إمارة ابن سعود، وحقيقة دعوة الشيخ محمد بن عبد الوهاب رحمهم الله جميعاً .." ، وقال : "...كان الشيخ حمد الجاسر أول من لفت الأنظار في مجلة العرب إلى سليمان الصالح الدخيل..."(٣).

الدخيل موظف الدولة الجديدة :

بعد أن أصبح العراق تحت الانتداب البريطاني في أعقاب الحرب العالمية الأولى وتسويات مؤتمر الصلح في باريس، قامت ثورة العشرين في العراق، اتجهت بريطانيا إلى إقامة دولة ملكية في العراق وإدارة وطنية منها، فكان لا بد لهذا الكيان الجديد أن يبحث عن الكفاءات المتعلمة ليدخلها في أجهزته الإدارية وهي كفاءات قليلة ونادرة، فكان أن أتيحت لسليمان الدخيل فرصة الحصول على وظيفة في تلك الحكومة، خاصة بعد رحلته الشاقة ومعاناته في العمل الصحفي والنشر والتأليف مع شحة الإمكانيات المادية نتيجة الحرب العالمية، ويشير عجيل إلى ذلك بقوله: "...توقف الأستاذ الدخيل عن العمل الصحفي بعد الحرب العالمية الأولى وآثر الاستقرار والعمل في وظائف الدولة..."

أما الجبوري فيتناول الحياة العملية للأستاذ الدخيل أكثر مما تناولها غيره، فتجده يقول : "...بعد حياة حافلة بالكد العنيف من أجل الحق والأمة والكلمة الشريفة، ركن الدخيل إلى العمل الإداري، حيث دخل العمل الحكومي في بغداد في ٢٢/١/١٩٢١م، موظفاً في

- معجم الكتاب والمؤلفين يصف الدخيل بأنه أول نجدى زاول الصحافة وأول نجدى اتجه إلى نشر المطبوعات حيث أسس دارا للطبع والنشر . . ومن المستغرب أن الكتب والدراسات التي ألفها سعوديون عن الصحافة في المملكة تجاهلت الدخيل ولم تذكر ريادته وأسبقيته في العمل الصحفي**

وزارة الداخلية، وراح يتنقل في مؤسساتها الإدارية في بغداد والمدن العراقية الأخرى، فعمل مديراً لناحية بلد من نواحي بغداد، ثم مديراً للتحريات في عدد من مراكز المدن العراقية، وقائمقام لمدينة عانة – من مدن محافظة الأنبار – الرمادي، ثم نقل إلى العمل في مديرية الدعاية العامة في بغداد، للإفادة من خبرته الثقافية ومكانته الإعلامية في ميدان الصحافة والأدب..."(١) وكان الجبوري يعتمد في روايته هذه على ما كتبه رفائيل بطي، بجريدة البلاد العراقية.

ويتحدث المرحوم صالح الوشمي : "...رحل إلى العراق وسمت به همته هو الآخر إلى الأعمال القيادية فروي له أنه أسند إليه عمل حكومي شرقي دجلة ثم تولى قائمقام الكنيسة قرب الرمادي بالعراق، ولعل ميوله الصحفية والأدبية المبكرة كانت تغير اتجاهه بين فترة وأخرى..."(٢).

فبعد أن تقلب في الوظائف الحكومية المختلفة سبعة عشر عاماً، عاوده الحنين إلى الصحافة ليأخذه مرة أخرى ، ويعود لها بعد انقطاع طويل.

جريدة (جزيرة العرب):

يقول الأستاذ عجيل : "... ففي يوم السبت ١٢ كانون الأول سنة ١٩٣١م، صدر في بغداد العدد الأول من جريدة (جزيرة العرب) لصاحبها داود العجيل ورئيس تحريرها سليمان الدخيل، وهي جريدة سياسية أسبوعية..." ، وصفها الأستاذ الحسني بقوله : "...فكان جل غايتها، خدمة الأمة العربية ولكنها احتجبت بعد ثلاثة أشهر لقلة عدد المؤازرين لها..." وقال : "...إنه يوجد في المتحف العراقي ببغداد العدد الأول من هذه الجريدة"(١).

ونجد في كتاب (دليل الصحافة العربية) : "الجزيرة : جريدة عراقية، بالعربية، يومية، سياسية، أصدرها سليمان الدخيل عام ١٩٣٧م في بغداد".

الحياة: مجلة عراقية، تصدر بالعربية، عشرة أعداد بالسنة، اجتماعية تهييبية، أصدرها سليمان الدخيل وإبراهيم حلمي العمر عام ١٩١٢م في بغداد، توقفت إثر ظهور العدد الرابع (٢).

ويقول رفائيل بطي : (جزيرة العرب : جريدة أسبوعية عامة، صاحبها الأستاذ المرحوم داود العجيل ومديرها ورئيس تحريرها سليمان الدخيل.

صدر عددها الأول في بغداد يوم السبت ٢ شعبان ١٣٥٠هـ، العام ١٩٣١م واحتجبت عن الصدور بعد ثلاثة أشهر..."(٣).

وعاد بعد الحرب إلى بغداد فعين قائمقاماً لقضاء (عانة) في نيسان ١٩٢١م. ثم عين مديراً لناحية (بلد) في كانون الثاني ١٩٢٣م، ونقل إلى ناحية المحمودية فالكوفة (حزيران ١٩٢٥م) وكان وكيل قائمقام الجبايش في كانون الأول من تلك السنة. ثم عاد إلى الصحافة

في كانون الأول ١٩٣١م رئيساً لتحرير جريدة (جزيرة العرب) الأسبوعية لصاحبها داود العجيل. ولم تستقم سوى ثلاثة أشهر ورجع إلى الوظيفة بعد ذلك فكان مديراً لتحرير في لواء كربلاء (١٩٣٤م) فالناصرية (آب ١٩٣٨م) وتوفي ببغداد سنة (١٩٤٥م) (٤).

بينما نجد أن الأستاذ علي جواد الطاهر ينقل عن زاهدة إبراهيم قولها : ...جرائد : (جريدة جزيرة العرب جريدة سياسية أسبوعية، صاحبها داود العجيل، رئيس التحرير : سليمان الدخيل، صدرت في بغداد السبت ١٢ كانون الأول ١٩٢١م بعد ثلاثة أشهر، توجد في مكتبة المتحف العراقي ١-٤-١٩٣١م وفي مكتبة عزيز إسماعيل في الموصل، ولا بد من أن يكون عدد المتحف قد انتقل إلى المكتبة الوطنية.

وقالت – دون تعليق – جرائد : (جزيرة العرب) جريدة يومية سياسية، صاحبها سليمان الدخيل، صدرت في بغداد سنة ١٩٣٧م). ولما سألتها قالت: ما ذكرت عنه (موجود...) فذلك يعني أنني رأيته بعيني والافأكون قد نقلت من مراجع أخرى..."(١) انتهى تعليق الطاهر. إضافة لما كان يصدرها من جرائد ومجلات أو يشارك غيره فقد كان لا يكل ولا يمل من الكتابة في المجلات والجرائد العراقية الأخرى مثل مجلة (لغة العرب) للأب أنستاس الكرملی، وجريدة: (النهضة)، والتي وصفها السيد عبد الرزاق الحسني بأنها "جريدة اجتماعية سياسية مؤقتة عربية.. أنشأها في بغداد السيدان مزاحم أمين الباجه جي وإبراهيم حلمي العمر، بعد أن تفاقمت النعرة القومية في العراق (بعد انعقاد المؤتمر العربي الأول في باريس) برز عددها الأول في الثالث من تشرين الأول ١٩١٣م وعطلتها الحكومة بعد ظهور عددها الحادي عشر..."

ويستطرد علي جواد الطاهر قائلاً : "... وحدثني الأستاذ وليد محمود خالص عن مزاحم الباجه جي – وقد رأى أعداد الجريدة عنده – أنه كان راضياً وحتى معجباً بالدخيل يمدحه، ويثني على تفكيره وعقليته وكتابته الصحفية (٢).

كما نجد محمد القاضي يختتم تعريفه بالدخيل قائلاً : "أنشأ مجلة الحياة، ألف عدة كتب كلها عن ديار العرب، ولم يزل يوالي نشاطه دائماً فكان المرجع في التاريخ والوقائع، ومحباً لجلب الكتب خصوصاً المخطوطات حتى جمع منها الشيء الكثير، إلى أنه اضطر إلى بيع الكثير منها لحاجته وفقرة وقلة ذات يده فقد كان عفيفاً عزيز النفس وآية في الاستقامة والتقى، ومرضى ووافاه أجله المحتوم في بغداد سنة ١٣٦٤هـ / ١٩٤٥م وله من العمر أربع وسبعون سنة قضاهـا في التعلم ونشر الثقافة والنفع العام.ولا أعرف هل له عقب أم لا، رحمة الله عليه"(١).

وفي معجم الكتاب والمؤلفين نقرأ ما يلي : "يعد أول نجدى زاول



الصحافة وأول نجدى اتجه إلى نشر المطبوعات حيث أسس داراً للطبع والنشر..."(٢).

ويحق للدكتور الطاهر أن يستغرب التجاهل التام من قبل أولئك الذين كتبوا عن الصحافة في المملكة وعدم ذكر سليمان الدخيل ودوره الريادي فيقول: "...ومما يذكر أن الكتب والدراسات التي ألفها سعوديون عن الصحافة مثل كتاب الأستاذ عثمان حافظ (تطور الصحافة في المملكة العربية السعودية، جدة، د.ت) وكتاب محمد بن ناصر بن عباس (موجز تاريخ الصحافة في المملكة العربية السعودية)، ط١،

- أشاد بجريدة الرياض وبرئيسها الكثير من الأدباء شعرا ونثرا علاوة على ما سبق الإشارة إليه فنجد مثلاً العلامة أنستاس الكرملی يقول: . . . ومن طالع مقالاته في جريدة الرياض ولغة العرب عرف ماله من اليد الطولى ، في أحوال العرب وبلادهم ، وكفى به تعريفاً**

١٣٩١هـ /١٩٧١م، الرياض، وقد نشر هذا قبل ذلك لأن (الموجز) من مراجع كتاب عثمان حافظ. هذه الكتب والدراسات لم تذكر سليمان الدخيل..."(٣).

ويحاول أن يلتمس لهما العذر فقد يكون اهتمامهما في الصحافة بالمملكة.ولكن هذا لم يمنعهما من التحدث عن الصحافة قبل قيام المملكة العربية السعودية، ورغم أن الجاسر قد تحدث عنه بشكل مفصل ولمرات عدة في مجلته (العرب) ومجلة (الجامعة) ومقدمة كتاب (القول السديد في أخبار إمارة آل رشيد) ، وقال عنه في بحثه (مؤرخو نجد) : "الأستاذ سليمان بن صالح الدخيل أديب نجدى اشتغل بالأدب والتاريخ والصحافة، وله فيها كلها آثار لا يسع الباحث في تاريخ نجد إهمالها..."(٤).

ونجد أن زكي محمد مجاهد يقول : " سليمان بن صالح الدخيل، ولد سنة ١٢٩٤هـ – ١٨٧٧م في القصيم بنجد، ثم هاجر إلى العراق وأقام في بغداد، وتلمذ للسيد محمود شكري الألوسي، وأنشأ في بغداد جريدة الرياض، ومجلة الحياة، وزار بلاد العرب والهند. وكان واسع الاطلاع على أحوال العرب المعاصرين وعاداتهم ووقائعهم وكتب مقالات كثيرة في جريدته، ومجلة (لغة العرب) عن شؤون العرب وبلادهم وله مؤلفات تاريخية"(١).

أما كوركيس عواد فيذكر أن مجلة الحياة التي يصدرها



سليمان الدخيل وإبراهيم حلمي العمر ببغداد كانت تنشر له مقالاته.. وله مجلس يحضره الكثير من طبقات الأدباء والباحثين والكتاب فكنت ترى فيهم المؤرخ والصحفي والأديب والمحامي والطبيب المدرس والشاعر والفنان وغيرهم.. وعدد كثير منهم بما لا يقل عن ستين شخصاً ومن بينهم سليمان الدخيل.. وقال إنه نشر مقالاً بمجلة (الزهور) عن ديار نجد ساعده بكتابة بعضه سليمان الدخيل. وكذلك مقال آخر عن حالة العلم في نجد قبل الوهابية. إلى جانب موضوع سقوط حاضرة عمان، كما عدد بعض المواضيع التي نشرها في مجلة (لغة العرب) منها مقالة بقايا بني تغلب لسليمان الدخيل وتعليقه على المقالة بعد ذلك إلى جانب نشره (نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب) للقلقشندي طبعه سليمان الدخيل، إلى جانب ترجمته لسليمان الدخيل بالعدد ٤(١٩١٤م) ص ٢٨ واختتم ذكره لسليمان الدخيل بقوله: " ..له [أي للأب أنستاس الكرملي]ديوان شعراء نجد من العوام العصريين، جمعه من أفواه نجديي بغداد القادمين من ديار نجد بين سنة ١٨٩٥ و ١٩٠٠م. وقد شرح بعضه سليمان الدخيل النجدي المتوفى سنة ١٩٤٥م نسخته الخطية في مكتبة المتحف العراقي في ٣٥٢ صفحة"(٢).

كما يذكر الأستاذ علي الوردي تحت عنوان (الصحافة أثناء الحرب العالمية الأولى) : كانت بغداد عند إعلان النفير العام تصدر فيها عدة جرائد ومجلات منها جريدة (الرقيب) لصاحبها عبد اللطيف ثيان، وجريدة (المصباح) لصاحبها عبد الحسين الأزري، وجريدة (صدى بابل) وجريدة (الرياض) لصاحبها سليمان الدخيل ومجلة (لغة العرب) لصاحبها الأب أنستاس ماري الكرملي، ومجلة (الرياحين) لصاحبها إبراهيم صالح شكر"(١).

ويقول : " ..عينت الحكومة سليمان أفندي الدخيل قائمقاماً لعانة في ٦ نيسان ١٩٢١م وتقول جريدة (العراق): إن الأحوال تحسنت في عانة واستقرت الأمور وتصلح العانيون والراويون، وسيذهب قائمقام عانة إلى مقره قريباً. وفي ٥ أيار كتبت الجريدة نفسها بعنوان (تنظيم الحكومة في عانة) ما نصه :

"سار في الأسبوع الماضي مشاور متصرف الدليم ومعه قائمقام عانة إلى تلك البلدة ونظما الحكومة فيها. وقد جاء إليها أهالي راوة وأعربوا عن خضوعهم وسلموهما مدفعاً كانوا قد غنموه. وبعد أن أتم المشاور أعماله في عانة قفل راجعا وعين ممثلاً للحكومة في حديثة. وقد وافتا الأنباء تشعر أن الأمن والنظام عادا على نصابهما في تلك الربوع واستتب الأمن في الطريق بين هيت وعانة". وذكر أيضاً أنه في ١٤ حزيران كتبت الجريدة مرة أخرى

تؤكد استتباب الأمن في تلك المنطقة حيث قالت ما نصه : "كان قد فر كثير من الناس من عانة إلى بغداد في زمن الاضطراب الذي حدث هناك وهجوم الراويين. والآن قد عاد هؤلاء إلى مواطنهم بعد أن خيمت السكينة واستتب الأمن هناك وقد وردت منهم رسائل تنبئ عن استقرار الحالة الهادئة هناك، وقد أثنا فيها على سهر سليمان أفندي الدخيل قائم مقام عانة وعنايته الكبرى بمصالح الأهالي، وسعيه في جلب السعادة لهم"، وفي ١٨ تموز عادت الجريدة (العراق) فكتبت تمدح قائمقام عانة سليمان أفندي الدخيل على تنظيم شؤون المنطقة وربط قلوب الأهالي بعضهم ببعض أوجبت أتعابه في هذا الشأن الثناء الطيب. ثم قالت الجريدة : فنحن لا نستغرب ذلك من وطنينا الهمام ونسأل له اطراد التقدم والفلاح جزاه الله خيراً (١).

وفاته :

يقول الشيخ حمد الجاسر : " ..استوطن الدخيل في آخر عمره بغداد، وتزوج من أهلها وأصيب في آخر عمره بالعوز الشديد، حتى باع كتبه، وكان يستعمل بعض الحيل ليظهرها بمظهر الندرة، وقد آل كثير منها إلى مكتبة الأب الكرملي التي أضيفت إلى مكتبة مديرية الآثار العراقية، وتوفي الأستاذ سليمان الدخيل في عام ١٣٦٤هـ/١٩٤٥م عن سبعين سنة"(٢).

أما محسن غياض عجيل فإنه يقول : " أن الأستاذ الدخيل قد توفي عن أربع وسبعين عاماً، ببغداد يوم الخميس ١٢ محرم الحرام سنة ١٣٦٤هـ الموافق ٢٨ كانون الأول سنة ١٩٤٤م ونشر نعيه في الصحف العراقية، مع الإشادة بجهوده وآثاره، وقد رثاه الأستاذ رفائيل بطي وأبّنه تأبيناً بليغاً مؤثراً، وقد أخطأ من جعل وفاته سنة ١٩٤٥م كالأساتذة خير الدين الزركلي وكوركيس عواد وعلي جواد الطاهر"(٣).

نظراً لأن الفرق بين وفاته ودخول سنة ١٩٤٥م هو ثلاثة أيام أو أربعة فقط إلا أنه يجب القول بأن وفاته وفقاً للتاريخ الميلادي قد جاءت في الأيام الأخيرة من عام ١٩٤٤م، ولم يفصلها عن عام ١٩٤٥م سوى ثلاثة أيام ، لذلك كتب البعض أن وفاته في مطلع عام ١٩٤٥م.

أما عبد الله الجبوري فيقول : " ..ومن عجائب الأمور، أن تنتهي حياة هذا المجاهد الكبير إلى درك من العوز والفاقة، حيث اضطر إلى بيع مسودات مؤلفاته وما يملكه من الكتب المخطوطة إلى الأب: أنستاس ماري الكرملي، [وهي الآن في مكتبة المتحف العراقي ضمن مخطوطات الكرملي] ووافته المنية، في مساء الأربعاء ١١ المحرم ١٣٦٤هـ الموافق ٢٧ كانون الأول سنة ١٩٤٤م. وقد رثته صحيفة البلاد البغدادية، بكلمة صارخة كتبها صاحبها الأستاذ رفائيل بطي (ت.١٩٥٦م) بعنوان : (وفاة صحافي عراقي) بقوله : " ..وراح يدعو

إلى وحدة العرب بعبارة جزلة وروح عربية في زمن كان المتكلم فيه بالعربية يطارد، غير أن إيمانه بعدالة القضية التي يدافع عنها، جعلته قوي الجانب بمؤازرة من كانوا يساندوه من رجالات العرب في بغداد وغيرها"(١) ، كما يذكر علي جواد الطاهر: "توفي سليمان الدخيل في بغداد عام ١٣٦٤هـ/١٩٤٥م، ولم يقع خلاف في تاريخ الوفاة، ولكن الولادة جاءت على وجوه"(٢).

ثم تبعه الأستاذ عبد القادر البراك، الذي جعل كلمة رثائه بعنوان : (للتاريخ فقط من ضحايا الصحافة في العراق) ونشرها في البلاد أيضاً. وقرنه بالأساتذة إبراهيم صالح شكر (ت١٩٤٤م)، وإبراهيم حلمي العمر (ت١٩٤٢م)، وهاشم الرفاعي... الذين عدهم – بحق – من ضحايا القلم النظيف في العراق..."(٢).

كما رثاه توفيق السمعاني في جريدة الزمان بقوله : " ..انتقل إلى رحمة الله الأستاذ سليمان الدخيل صاحب جريدة الرياض ذات

المواقف المشهورة ضد حكومة الاتحاد في العهد العثماني"(٤). وذكر وفاته الشيخ عبد الله بن عبد الرحمن البسام حين قال : " ..أنه توفي في بغداد عام ١٣٦٤هـ عن أربع وسبعين سنة قاسى في آخرها من ضروب الفاقة والفقر الشديد ما دفعه إلى بيع كتبه.." (٥)، وذكر العمري بأن وفاته ١٣٦٤هـ (٦) وبمثله قال إبراهيم المارک : "توفي يرحمه الله في بغداد عام ١٣٦٤هـ (٧)، أما إبراهيم المسلم فقد انفرد عن غيره بهذه المعلومات حين قال : " توفي ببغداد في ١٢ محرم ١٣٦٤هـ ٢٨ ديسمبر ١٩٤٤م ونشرت نعيه جميع الصحف العراقية ورثاه عدد من الكتاب والأدباء، وأحفاده سليمان عبد الله التويجري مدير مدرسة ابن خلدون المتوسطة في مدينة بريدة ، عبد الرحمن بن عبد الله التويجري، ماجستير المعهد العالي للقضاء ورئيس بلدية بريدة سنة ١٤١٢هـ(١).

(١) مجلة العرب ج ١. ص٧، رجب ١٣٩٢هـ آب (أغسطس) ١٩٧٢م . ص ٧٠.	– جامعة البصرة، العراق، عدد ٣ س ١٥ مج ١٩ – ١٩٨٧م. ص ٢٤٤-٢٤٨.	١٩٨٨م، ص٤٨٧–٤٨٩.
(١) سليمان بن صالح الدخيل الدوسري، عبد الله الجبوري، دار الرفاعي للنشر والطباعة، الرياض ١٤١٠هـ/١٩٩٠م، ص١٢-١٤.	(٢) معجم المطبوعات العربية في المملكة العربية السعودية، علي جواد الطاهر ط٢، ١٤١٨هـ، ١٩٩٨م، الرياض. ص٣١٦	(٣) الصحفي السياسي، مرجع سابق، ص٢٠.
(٢) شبه الجزيرة العربية في عهد الملك عبد العزيز، خير الدين الزركلي، ط٢، ج ١، ١٩٨٥م، دار العلم للملايين بيروت، ص٧٣٥-٧٣٦.	(١) علماء نجد، مرجع سابق. ص ٢٨٢.	(٤) المرجع السابق، ص ١٦.
(١) الصحفي، السياسي المؤرخ التجدي : سليمان بن صالح الدخيل. محسن غياض عجيل، منشورات مركز دراسات الخليج العربي بجامعة البصرة ١٩٨٢م، ط١، ص١٤.	(٢) مجلة العرب، مرجع سابق. ٨٩٣.	(١) معجم المطبوعات، مرجع سابق. ٣١٦-٣١٧.
(٢) المرجع السابق. ص ١٧-١٨.	(٣) الصحفي السياسي، مرجع سابق، ص ٢٠.	(٢) المرجع السابق. ص٣١٧.
(١) سليمان الدخيل، مرجع سابق. ص ٣٣.	(١) مجلة لغة العرب، ج ٤، س ٢، شوال ١٣٣٠هـ، ص ١٦٦، مرجع سابق.	(١) روضة الناظرين، مرجع سابق، ص ١٣٦-١٣٧.
(٢) الإعلام في المملكة العربية السعودية، عبد الرحمن الشبيلي، ط١، ١٤٢١هـ /٢٠٠٠م. ص١٢٣.	(٢) من الوثائق العثمانية في تاريخ الجزيرة العربية – عبد العزيز عبد الغني – مركز زايد للتراث والتاريخ، ط١، ١٤٢٠هـ / ٢٠٠٠م العين.	(٢) معجم الكتاب والمؤلفين في المملكة العربية السعودية، الدائرة للإعلام، ط٢، ١٤١٣هـ-١٩٩٣م . ص٦٥.
(١) تاريخ الصحافة العراقية، الفيكونت فيليب دي طرازي، بيروت، ١٩١٣م، المطبعة الأدبية.	(٣) الصحفي السياسي، مرجع سابق. ص ١٩.	(٣) معجم المطبوعات، مرجع سابق. ص ٣١٨.
(٢) كشاف الجرائد والمجلات العراقية، زاهدة ابراهيم، بغداد – وزارة الإعلام، ١٣٩٦هـ – ١٩٧٦م، ص ٨٤.	(٢) مذكرات سليمان فيضي. – لندن : دار الساقى ١٩٩٨م، ص ٩٤-٩٥.	(٤) مجلة لعرب، ج ١٠٠ س ٥، مرجع سابق. ص ٨٩٣-٨٩٤.
(٣) المرجع السابق، ص ٨٥.	(١) لمحات من تاريخ العراق الحديث على الوردي، ج٥، ص ١٤٠.	(١) الأعلام الشرقيين في المائة الرابعة عشر الهجرية، زكي محمد مجاهد، ج ٤، مطبعة الفجالة الجديدة – مصر، ص ٢٠٣-٢٠٤.
(١) الشيخ عبد العزيز الرشيد سيرة حياته، يعقوب يوسف الحجي، مركز البحوث والدراسات الكويتية – الكويت ١٩٩٣م، ص ٣٦-٤٥.	(٢) من الوثائق العثمانية في تاريخ الجزيرة العربية – عبد العزيز عبد الغني – مركز زايد للتراث والتاريخ، ط١، ١٤٢٠هـ / ٢٠٠٠م العين.	(٢) معجم المؤلفين العراقيين، كوركيس عواد، مج ٢ الارشاد، بغداد – ١٩٦٩م، ص ٥٨-٥٩.
(١) تاريخ المملكة العربية السعودية ، فاسيلييف ، دار التقدم ، موسكو، ١، ١٩٨٦م.	(٣) الصحفي السياسي، مرجع سابق. ص ١٩.	(١) لمحات من تاريخ العراق الحديث، علي الوردي، ج ٤، ط١، انتشارات، المكتبة الحيدرية ١٣٧٥هـ – قم، ص ٩٥-١٥٧
(١) سليمان الدخيل، مرجع سابق. ص ٣٢.	(٤) كشاف بالجرائد والمجلات العراقية، مرجع سابق. ص ٢٤١.	(١) المرجع السابق، ج ٥ ص ١٤٠.
(٢) الكاتب المصري، رئيس التحرير : طه حسين، ع ٢٧ ديسمبر ١٩٤٧م، دار الكاتب المصري، القاهرة، ص ٤٣٦.	(١) سليمان الدخيل، مرجع سابق. ص ٣٥-٣٦.	(٢) مجلة العرب، ج ١٠٠ س ٥، ربيع الثاني ١٣٩١هـ – يونيو ١٩٧١م، ص ٨٩٤.
(١) مجلة الخليج العربي، مركز دراسات الخليج العربي	(٢) الصحفي السياسي، مرجع سابق. ص ١٧٠.	(٣) الصحفي، السياسي، المؤرخ، مرجع سابق، ص ١٧.
	(١) الصحفي السياسي، مرجع سابق. ص ٢٣.	(١) سليمان بن صالح الدخيل، مرجع سابق، ص ٣٨.
	(٢) إعلام وأعلام، مرجع سابق. ص ١٦.	(٢) معجم المطبوعات العربية، مرجع سابق، ص ٣٢١.
	(١) الصحفي السياسي، مرجع سابق، ص ١٦.	(٢) سليمان بن صالح الدخيل، مرجع سابق، ص ٣٩.
	(٢) الآثار الاجتماعية والاقتصادية لطريق الحج العراقي على منطقة القصيم، صالح بن سليمان الوشمي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١ ١٤١٥هـ/١٩٩٤م، ص ٣٣-١٣٣.	(٤) مرجع سابق.
	(١) الصحفي السياسي، مرجع سابق، ص ١٩.	(٥) علماء نجد، مرجع سابق، ص ٢٨٤.
(١) مجلة الخليج العربي، مركز دراسات الخليج العربي	(٢) دليل الصحافة العربية، ناجي نعمان، لبنان (د.)،	(٦) مرجع سابق، ص ٢٢٨.
		(٧) مرجع سابق، ص ١٦.
		(١) رجال من القصيم مرجع سابق ص ٥٤.

المثقفون السعوديون . . وهاجس التغير !

إذا كانت الثقافة بمفهومها الواسع اغترافاً من مناهل المعرفة، وتنمية للذائقة، وقراءةً في التجارب الإنسانية أياً كان مصدرها أو تكوينها، واطلاعا وتأملاً متواصلًا في التحولات التي تصيب الفرد والمجتمع.. فهي أيضاً صوتٌ الوعي بالحرية التي طالما أطلّقت عقل المثقف للبحث عن موقع الإنسان في محيطه وخلفت تراكما يجعله أكثر قدرة على الحكم على مجريات وتحولات اليومى في مجتمعه.. وهو ما يجعل هاجس المستقبل قلقاً مؤرقاً في ضمير ذلك المثقف.. خاصة إذا كانت التطورات تستدعي البحث عن إبداع حلول لا تتوقف عند الأنماط القديمة في التعاطي مع المجتمع.. وهذا ما يدفع بالمثقف من مستوى الانهماك المعرفي أو التذوق الفني أو العطاء الإبداعي إلى حافة الاقتراب من قلق المثقف التنويري.

ولأن الحديث عن المثقف التنويري، فهذا يستدعي تحرير مفهوم المثقف باعتباره تحريراً لعقل جمعي يدرك أن للمثقف سمة أساسية إذا فقدها لم يعد مثقفاً وهي أنه يحمل بالإضافة إلى تكوينه المعرفي أو منطقي إنتاج المعرفة قيمة أخرى أكثر أهمية وهي المشاركة في قضايا المجتمع والإسهام بشكل أو بآخر في إنتاج المجتمع نفسه من حيث هو حامل لقيم فكرية وإنسانية.. فهو لا يعبر عن طبقة اجتماعية أو مهنية أو أكاديمية بقدر ما يستهدف التأثير في رأي عام لصالح ما يراه متسقاً مع مفاهيم يؤمن بها ولا يشارك فقط في إنتاجها، بل يشارك في الدفاع عنها من خلال ممارسة ذلك الدور التوسطي بين النظرية والممارسة. استدعاءُ المثقف هنا هو استدعاء أيضاً لهاجس المثقف الذي يتراوح بين حرية التعبير وماهية التغيير. بين البناء الثقافي الصلب والحرية تلازماً مشروط.. وأي محاولة لبناء مشروع ذهني يتطلع إليه مثقف منهمك في البحث عن الحقائق وقراءة في الوقائع وكشف التباساتها والبحث عن شروط مستقبل أفضل.. كل هذا لن يتاح له أن يتحول إلى مشروع متماسك قادر على الحياة وقادر على إيقاد تلك الجذوة التنويرية إذا فقد هذا الشرط الضرورة: الحرية. الحرية التي تعني ذلك المثقف هي حرية التفكير والتعبير. وإذا صارت تلك الحرية محاطة بسياج قلق وحدود تقرض في صفاء التفكير أو تحد من قدرته على التعبير.. فهي لن تنتج سوى مولود مشوه أو متوقف عن النمو أو تبدو ملامحه جميلة لكن لا حياة فيه لأنه ولد ميتاً. عندما نتحدث عن أزمة المثقف، فنحن نعني بدقة أن هذه الأزمة لها ملامح وجذور وعلاقات، ولا يقصد بهذا التمييز بين المثقف وسائر أفراد المجتمع، ولا أحد يزعم أن هذه الهموم والمشكلات هي هموم خاصة بالمثقف لا يعانيها الآخرون؛ لكنها في حالة المثقف تشكل

* كاتب سعودي.

أيضاً يقود إلى الاعتراف بالميزة النسبية الثقافية في كل بيئة اجتماعية. العمل والحراك الثقافي إذا لم يكن من داخل تلك البيئة وعلى تماس مع المنظومة الفكرية التي تؤثر في تشكيل وعيها العام، فإنه لن يكون حراكاً مجدياً.. مع إمكانية الأخذ بفكرة أن الانسجام لا يعني التطابق أو التماهي ولكن أخذ تلك المنظومة الثقافية / الاجتماعية باعتبارها تملك أيضاً مقومات، العمل يتم من داخلها لا من خلال منظومة معرفية أو فكرية لا صلة لها بها.

ومن الأزمات التي تظهر هنا أن الايدولوجيا التي تستدعي فكرة التغيير التي لا يمكن إلا أن ينتظم فيها أي نشاط للمثقف تبدو مشكلة وضرورة في آن. لا أفهم أن الايدولوجيا في حملتها التي تحاصر حق الإنسان بالحياة، أو تناقض حريته بالاختيار. وهي الأيدولوجيا الشمولية، لكن أيضاً فراغ الأيدولوجيا يعني الفوضى والتشوه وعدم انتظام الأفكار والمفاهيم وفق رؤية قابلة للتفسير وقابلة للمحاكمة وقابلة للمواءمة وقابلة للحياة. الذين يحملون كل يوم على عار الأيديولوجيا كمفهوم وليس من خلال محاكمة منظومة معرفية أو عقائدية، هم أيضاً يحملون أيديولوجيا من نوع آخر حتى لو أطلقوا عليها نظاما مفتوحاً للأفكار كالليبرالية – على سبيل المثال –. الأيديولوجيا سيئة السمعة هي في المفاهيم التي تنتظم فيها طالما عاندت حق الإنسان الطبيعي في الحياة وفي حرية الاختيار وفي قدرتها على تجاوز اختبارات المسافة بين الواقع والحلم. الأيديولوجيا لم تكن يوماً سوى بناء مفهومي له نسق الرؤية ومرجعية الفهم والتحليل.. أي أن الجميع بشكل أو بآخر مؤدلجون بدرجة أو بأخرى، طالما ثمة نسق في الرؤى وقدرة على التفسير تحمل مرجعية لها طابع نسقي ومنظومة معرفية.

الأيديولوجيا قد تكون قاتلة لحراك المثقف الذي عليه أن يقرأ بوعي الخريطة الذهنية للمجتمع الذي عليه أن يساهم في إنتاجه وهي أيضاً نسق فكري لا يمكن لأي حراك أن يثمر بدونه. الفارق أن ثمة أيديولوجيا يمكن أن تستجيب لأشواق الإنسان في العدالة والكرامة والحقوق ومقاومة الفساد مع استدعاء مخزون معرفي وقيمي يؤمن به هذا الإنسان وقد تكون أيديولوجيا أخرى تناضل من أجل كل ذلك لكنها تستدعي منظومة معرفية أخرى، الوعي العام غير قادر على التعرف عليها، ناهيك أنه ربما تكون منظومة مشوهة سواء من الداخل لعدم قدرتها على الاتساق مع منظومة معرفية لها صفة الرسوخ، أو من خارجها بفعل سنوات طويلة من التأثير الثقافي المضاد الذي جعل الموقف العام منها موقفاً ملتبساً حيناً ومضاداً أحياناً كثيرة حتى لو حملت أشواق وأحلام الإنسان.

قيل الكثير عن مسألة الاغتراب الفكري التي عانى منها مثقفٌ حالم، وقيل الكثير عن الأيديولوجيا التي تخنق المثقف في منظومة فكرية صارمة تتحول إلى أداة استبداد داخلية.. ولم تقتل كثيرٌ من المشروعات المثالية – نظرياً – إلا بحراسة مفاهيم الأيديولوجيا على حساب حقائق الحياة وتكوين الإنسان وطبيعة البشر وعلاقات القوة. إذا كانت أزمة (حرية التعبير) هي أم الأزمات في قاموس المثقف، فإن أبا الأزمات هو حالة الانفصام بين المثقف والمجتمع.. والحديث هنا حديث توصيف لواقع، والمثقف الذي يحمل وعياً سياسياً عليه أن يقرأ في أجندة التغيير عبر ممارسة الوعي السياسي لا عبر مثاليات التنظير الأيديولوجي وحدها.



العلاقة بين المثقف و الأيديولوجيا علاقة وثيقة، فلا يوجد مثقف يؤمن بمسألة الدور التوسطي في المجتمع إلا وهو يحمل نسقاً ذهنياً ورؤية فكرية خاصة، ولا نسقا ذهنيا بلا ملامح فكرية تحمل طابعاً أيديولوجياً.. الأيديولوجيا قد تبدو اليوم سيئة السمعة.. لكن أيضاً نقيض الأيديولوجيا غياب النسق.. وغياب النسق يعني غياب المؤشر الذي يحمل هذا المثقف على قياس إيجابية الحراك.. وهنا تتبلور أزمة المشروع في عقل مثقف، ولذا ليس من الغرابة أنه في ظل غياب المشروع أن يتحرك هذا المثقف بطريقة انتهازية أو انتقائية بوعي أو بدون وعي.. وهو يعتقد أنه يحسن صنعا، أو يعتقد أنه يحقق نقاطا إيجابية. وأحياناً لا يدعو هذا الدور ترقيع المرقع أصلاً أو تحسين صورة غير قابلة للتحسين. أزمة المثقف أيضاً في غياب المشروع أي غياب النسق، وإذا كان النسق يؤول إلى تصور فكري نظري فهو إذن في بعد أو آخر يحمل بشكل أو بآخر حمولة الأيديولوجيا.

• العمل والحراك الثقافي إذا لم يكن من داخل البيئة وعلى تماس مع المنظومة الفكرية التي تؤثر في تشكيل وعيها العام ، فإنه لن يكون حراكا مجدياً

الملاحظ اليوم أن حركة المثقفين لم تعد في إطار أيديولوجي نهائي بالمفهوم اليساري أو الاشتراكي أو القومي.. وحتى بمفهوم الدولة الدينية، فلا التجربة ولا التطبيق ولا القواعد الشعبية ولا التكوين الثقافي للمجتمع ولا البراغماتية السياسية، تمكن لأي من هذه الأيديولوجيات من الحياة.. ولذا يظهر أن مشهد الحراك الثقافي اليوم أخذ في تبني أيديولوجيا جديدة وهي (أيديولوجيا الحقوق) إذا جاز التعبير، على اعتبار أن المفاهيم التي تنطوي عليها حقوق الإنسان من عدالة وحرية اختيار ومقاومة للفساد والاستبداد والمشاركة الشعبية في صنع القرار أو التأثير فيه.. وهي مفاهيم إصلاحية لا انقلابية، وسلمية لا عنفية، ومفتوحة لا مغلقة، وهي في الحقيقة وإن تجسدت في معان وحقوق عالمية اليوم وتسعى لها كل الحركات المناضلة من أجل حق الإنسان الطبيعي بالحياة.. إلا أنها تبقى ملامح أو خطوطا عريضة تكشف نسق الحراك. وهي في مضمونها بشكل أو بآخر تعبر عن أيديولوجية المثقف الجديد.. الذي سيجد أياً كانت ثقافته أن ثمة اتساقا من نوع أو آخر بين ذلك الخطاب الحقوقي وبين المعاني التي تستدعيها خلفيته العقائدية أو الفكرية.

ومع هذا التحول إلا أن أزمة غياب المشروع في عقل المثقف، وهي أزمة داخلية تكمن في ذات المثقف، انعكست أيضاً على أزمة خارجية وهي أزمة التعبير، ولذلك لا غرابة اليوم أن يكون ثمة صراع يتخذ أشكالا عدة بين المثقفين على اختلاف مستوياتهم وانتماءاتهم ميدانه ليس القضايا الكبرى.. إنما هوامش تدور حول خلفية سيئة السمعة يتم الترويج لها ميدانها صراع بين الحداثة



والأصالة أو الليبرالية والسلفية.. أو الدولة المدنية والدينية.. عبر واجهات جدلية تقليدية تتوسل مسائل مكررة ومملة وغير قادرة على دعم التفاف أقوى حول مسائل أكثر أهمية ومصيرية في بنية الإصلاح السياسي أو الاقتصادي أو الاجتماعي.

نرجسية المثقف كثيرا ما قادته إلى مواقف نهائية وحدية، رغم أن المشتركات بين المثقفين أكبر بكثير من فجوات المسافات التي تذرها في العيون مسألة التوقف بين مشروعين التنازل المطلوب هو الذي يقود إلى الالتفاف حول المسائل الكبرى، وتجاوز تلك النرجسية التي لا ترى نفسها إلا من خلال موقعها الأول في الفعل أو التأثير الثقافي.
هاجس التغيير تعبر عنه تلك المخاوف من آثار التغيير، وهي أزمة حقيقية سواء على صعيد الوعي الاجتماعي العام أو على الصعيد السياسي أو على الصعيد الثقافي. لكن التغيير الإيجابي لا يمكن أن يتم بدون أنساق ثقافية قادرة على حمايته والدفاع عنه والتبشير به وهذه مهمة المثقف ابتداء. ومن هنا يأتي الربط بين أزمة المثقف وهاجس التغيير. ولعل هذا الحديث يقودنا لاكتشاف أنماط من المثقفين يعبرون بشكل عن تلك الأزمة التي تحيطك بالمثقف اليوم.
يتحایل بعض من المثقفين للبحث عن فرصة تعزيز حضورهم في المشهد الثقافي العام، لكن قلما ينجحون في بناء منظومة ذهنية لها شرط التماسك، ناهيك أنها أحيانا تكون منظومة ملتبسة تستجدي البحث عن الأنا، دون أن تقارب الإشكال الحقيقي وأحيانا تكتفي بأنصاف الحقائق وقد تتجاهل بقية الحقائق بما يشبه التدليس المعرفي.. وبذلك قد يضمن ذلك المثقف وهج البقاء ومهادنة القوي القادرة على التحكم بسقف حريته وشروطها، وقد يكون هذا شعورا داخليا متمكنا منه وليس بالضرورة هي حدود سقف الكفايات التي لا بد منها لمباشرة مثقف حر مهمته التي لا تحتمل التدليس أو الإخفاء.
بين مثقفين بلا قضية أساسا، يميلون لاستهلاك الجاهز والتحويل على أفكار الآخرين دون فحصها.. أو البقاء في حلقة الاجترار لمنظومات جاهزة دون أن يحاولوا إعادة تفكيك تلك المنظومات ومحاولة إعادة تركيبها على نحو قابل للحياة في مجتمع له همومه وتكوينه وتراثه وتحولاته التي يستحيل القفز عليها أو إلغاء تراكماتها.. وبين مثقفين يميلون للترف الفكري عند التعاطي مع الشأن العام، في دوائر مغلقة تستهلك فيها الأفكار الطوباوية التي لا أساس لها في تربة الواقع ولا إمكانية لنموها.. وبين مثقفين يحملون قضايا وهموماً ومصابين بمرض الرؤية والتحديق لكنهم فضلوا ممارسة السلبي في

- الأيديولوجيا لم تكن يوماً سوى بناءً مفهومي له نسق الرؤية ومرجعية الفهم والتحليل . . أي أن الجميع بشكل أو بآخر مؤدلجون بدرجة أو بأخرى ، طالما ثمة نسق في الرؤى وقدرة على التفسير تحمل مرجعية لها طابع نسقي ومنظومة معرفية**

هذا الدور حد العزلة والاكتفاء بالاحتراق الداخلي دون لمحة إضاءة أو حراك له قيمة الإيجابي أو تراكمه.. ودائماً يأتي شرط الحرية المفقود ليصبح البلمس الذي يغطون فيه عجزهم وانزواءهم وعزلتهم وتراجع قدرتهم على تجاوز ذلك الشرط المعجز، وكأنهم ينتظرون معجزة ترفع هذا السقف أو تزيله عن رؤوسهم حتى يمارسوا دورهم المفقود.. وبين هؤلاء وأولئك مثقفون آخرون قدموا أنفسهم كناشطين في الشأن العام ولهم حضورهم الإعلامي ووهجهم الثقافي ولكن على طريقة هجاء تلك الثقافة ووصفها بالإملاق، فهم ضاجون صارخون في وجه التخلف لكن في لحظة الحقيقة يفضلون إيثان المجتمع وتأنيبه وكشف عورات ثقافته، ثم مطالبة هذا الهلام الاجتماعي أن يصلح نفسه بنفسه.. وكأن معجزة التحول لا تتطلب أكثر من يقظة مجتمع غارق في وحل التخلف الذي يستمرئه ويتعاطاه ويعيد إنتاجه!!

- نرجسية المثقف كثيراً ما قادته إلى مواقف نهائية وحدية ، رغم أن المشتركات بين المثقفين أكبر بكثير من فجوات المسافات التي تذرها في العيون مسألة التوقف بين مشروعين . . التنازل المطلوب هو الذي يقود إلى الالتفاف حول المسائل الكبرى ، وتجاوز تلك النرجسية التي لا ترى نفسها إلا من خلال موقعها الأول في الفعل أو التأثير الثقافي**

الاعتراف بأن سقف الحرية في التعبير طالما حد من توهج الفكرة واشتعالها ووصول حالة القلق في داخل المثقف حد ملامسة الإشكال الحقيقي، والإشارة بلا مواربة إلى مواطن الخلل والقصور.. الاعتراف بهذا فضيلة، لكن الاستمرار في هجاء الثقافة وحدها وكشف عيوبها، لا يمكن أن يقدم سوى تلك الومضة من الراحة النفسية ببعض الصراخ الداخلي الضاج في عقل ومشاعر مثقف قلق.. الثقافة تعبير عن واقع اجتماعي وتربوي وسياسي واقتصادي وعلاقات قوة ومنظومات اجتماعية، وكل هذه العناصر هي التي تصنع ملامح الثقافة في علاقتها وحضورها ومصالحها وترتيبها.

ربما نلتمس العذر لمثقف معتزل يفضل الانكفاء الذاتي على الدخول في عالم التعبير الناقص، لكن من يعذر أولئك الذين يصرون على البقاء في مشهد الثقافة وهم يقدمون للناس أنصاف حقائق وأنصاف اكتشافات.. الأمر الآخر أن ذلك السقف القلق من حرية التعبير يبدو أحيانا سقفاً وهمياً، وليس بالضرورة هو سقف حقيقي لا يمكن أن يتمدد حتى القدرة على التنفس الحر.. كثير من القلق مبعثه الذات القلقة المتوهمة من ضعف قدرتها على مقاربة الحقائق أو الإشارة إليها. هناك مثقفون أيضاً منهمكون في جدل متواصل مع تيارات ثقافية مخالفة لرؤيتهم، وهؤلاء ربما يحترقون بلا جدوى وهم يرسدون

تفاصيل صغيرة ويصنعون منها قصص النضال الوهمي في عقولهم ويشغلون عالمهم وعالم غيرهم بحرائق صغيرة هنا وهناك والنتيجة النهائية إنهاك متبادل بلا ثمرة أو نتيجة تذكر (صراع ما يعرف بالتيار الليبرالي – والتيار السلفي – مع التحفظ على تعبير تيار – يعبر عن هذه الانهماك اليومي).

مثقفون آخرون مرتحلون من تيار إلى تيار، احتبست مشاعرهم يوماً وأنساقهم المعرفية رؤية ضيقة وخانقة للحياة وحقائق متوهمة، ثم تحولوا فجأة إلى تيار آخر لم يقرؤوا في سجله كما ينبغي، لكن في لحظة ما يتحول هذا الترحال إلى حالة انتهازية حيث يصبح ذلك الوعاء المعرفي الذي خبروا بعض تفاصيله استثماراً حقيقيا في معاركهم الجديدة ضد تيارهم القديم. (وهذا ظهر بوضوح بعد الحادي عشر من سبتمبر).

الاختلاف الفكري بين المنتمين للتيارات الفكرية هي مسألة صحية لكن أن تتحول تلك الاختلافات إلى معارك ومتخصصين يستثمرون علاقاتهم القديمة وفكرهم القديم وأنساقهم القديمة استثمارا انتهازياً، هنا تصبح المسألة محاكمة أخلاقية لمثقف تائه بين عالم المكاسب الشخصية والحضور الإعلامي ووهج البقاء وبين حقائق معمة.. إنهم مجهود آخر يضاف إلى مجهودات كثيرة في معارك أنية متى انتهت لا أعرف كيف سيبحث هؤلاء عن موقع جديد! لا خطر من المثقف التقليدي، وإن كانت فعالياته ضعيفة وتكاد تكون معدومة ويكاد يعبر عن نسق قديم يعيد إنتاجه بلا قدرة على تحريك الراكد.. لكن الخطر هو في تلك الالتباسات التي تخلقها ظروف تستدعي حالة انتهازية ثقافية تسخر فيها المواهب والإمكانات لخدمة وجه لا يمت بالتقدير للحقيقة، أو يقدمها على طريقة تخدم حضوره لا سواه. الخطر يكمن في صرف المجتمع عن قضاياه الحقيقية والدوران المفرغ في دائرة الذات التي لا تريد أن تخرج من إطار الحضور اليومي في المشهد الإعلامي. الخطر من تلك الانتهازية الثقافية التي يبرع فيها مقاول ثقافي يسخر مواهبه وإمكاناته لمزيد من التلبيس على الوعي العام، وهو يعتبر نفسه ذكيا بارعا يمسك بالعصا من الوسط فهو باق في حضوره ويعظم مكاسبه وفي ذات الوقت يتحالف مع الأقوى والأبقى في حساباته دون أن يفقد ذلك الوهج والحضور ولقب الخبير.

- ثمة مثقفون مرتحلون من تيار إلى تيار ، احتبست مشاعرهم يوماً وأنساقهم المعرفية رؤية ضيقة وخانقة للحياة وحقائق متوهمة ، ثم تحولوا فجأة إلى تيار آخر لم يقرؤوا في سجله كما ينبغي ، لكن في لحظة ما يتحول هذا الترحال إلى حالة انتهازية حيث يصبح ذلك الوعاء المعرفي الذي خبروا بعض تفاصيله استثماراً حقيقيا في معاركهم الجديدة ضد تيارهم القديم**

المثقف اليوم في عالم الفضائيات وشبكة الإنترنت أصبح جزءاً من عالم علاقات عامة تستدعي بناء تحالفات، لكن بعض هذه التحالفات ضارة، لأنها تتربص بمثقف آخر مختلف تكوينا ونسقا.. وتبني جزراً معزولة وتشعل حرائق ينهك كلا الطرفين في إشعالها ثم استقطاع وقت أطول في إطفائها.. ونشاط المثقف الذي يجب أن يتحول إلى مشروع وأجندة قابلة للحياة وتستدعي تأسيساً قويا في الوعي العام لمواجهة استحقاقات المستقبل تحولت إلى معارك صغيرة عززتها تلك المكاسب الإعلامية والحضور الثقافي. المشتركات كبيرة في نظري بين فريقين أو فرقاء ثقافيين المهم الاستعداد التام لبناء تصور لا يصادم ثابتاً دينياً أو وطنياً – مع أهمية أن يحدد هذا الثابت بدقة حتى لا نضيع في التفاصيل وتتراكم الثوابت التي تعطل أي حراك ثقافي – وفي ذات الوقت يستدعي كل القيم الإنسانية التي تعيش في ضمير المثقف لتصبح حقائق تمشي على الأرض.

- ربما نلتمس العذر لمثقف معتزل يفضل الانكفاء الذاتي على الدخول في عالم التعبير الناقص ، لكن من يعذر أولئك الذين يصرون على البقاء في مشهد الثقافة وهم يقدمون للناس أنصاف حقائق وأنصاف اكتشافات**

إن مناسبة مثل اليوم الوطني التي نستعيد فيها ذكرى بناء كيان مترامي الأطراف قوي البنيان، تستدعي استذكار مسألتين: الأولى الإنجاز التوحيدي التاريخي الذي حقق هذا المشروع العظيم في وقت تحيط مخاطر التنفيت والإضعاف بكيانات ودول مجاورة.. وبالتالي تقدير هذا الإنجاز واعتباره الثابت الوطني الأعظم.. الأمر الآخر تعزيز حضور مكتسبات وطن والعمل الجاد على التفاعل مع شروط المستقبل والاعتراف بالتحولات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية الضاغطة والعمل على إبداع برامج جادة لمواجهة استحقاقات المستقبل، وهذه هي الضمانة لحراسة كيان وتقوية مشروع الدولة / الوطن. ولن يكون المثقف السعودي سوى تلك الفاعلية الأكثر تأثيراً في الدفاع عن أجندة وطنية تتوسل هذا المعنى وتؤثر في سياقاته.

هاجس التغيير يحمل دلالات تتراوح بين القلق والتبشير، وبين هذا وذاك يصبح دور المثقف أكثر أهمية. المعول عليه ألا يكون المثقف مخلب قط، أو عامل إضعاف في مشروع وطن يتوسل معنى الحقوق والواجبات ويتطلع إلى مستقبل ينفض فيه غبار الأزمت أياً كان نوعها. المعول عليه ألا تتحول تلك الاختلافات بين رؤى المثقفين إلى خلافات تضعف الجميع أمام مواجهة استحقاقات مستقبل لا ينتظر. المعول عليه أن تتجاوز إشعال الحرائق واللعب على حبال الاتثيات أياً كان نوعها. المعول عليه التطلع للقضايا الوطنية الكبرى واستدراج الواقع لتقديم رؤى لها قابلية للحياة، لا تقفز على شروط الثابت ولكنها تستدرج الوقائع لبناء أجندة وطنية إصلاحية تعزز حضور هذا الوطن وتقوي هذا الكيان وهي تنظر للمستقبل لا لإ نجاز الماضي وحده.

في ضيافة أبي الطيب

أحمد الصالح (مسافر)

قالت "حدام" :

"أمرتهم أمري بمنعرج اللوى"

نفضوا أكفهموا

وداكوا الأمر فيما بينهم

وتذاكروا..!٩..

مأساة "صفين"

وللأحداث رائحة النسئ

والخيل..٩٩..

عاكفة على أكفان "بلقيس"

تسف دموعها

والنوق..٩٩..

أغطش حزنها شمس الظهيرة

والمروءة لا تجيء

قالت.. "حدام"

"إنهم لم يستبينوا النصح"

واتخذوا "حديث الإفك"

بعض حديثهم

و "أبي بن سلول" ٩٩..

عن عوراتهم.. لئلا يفيء

"وبنو قريظة" ٩٩..

أولمت "كافور"

عجلاً لا يخورُ

وقدَمَتَهُ إلى "عزيز" ٩٩..!

تائباً.. عن خير ما يُؤْتى

وفي شفتيه رائحة النسيء

يا حدام..!!

ضاجعوا "فطر الندى"

في القدس

وافترضوا الخيول العربية

قرؤوا "التلمود"

في الجامع جهراً

رقصوا في قبة الصخرة عُرياً

مارسوا الشهوة فيها

وتساقوا..!٩..

من خواب عُنَّتَتْ في دار سَوءٍ

واستباحوا عورة الأرض

وخانوا كل أسرار القضية

سلبوا "كافور" ..

خفى - طيب الذِّكر - "حنين"

بعدما جاسوا القلاع الفاطمية

وطوى "ابن العاص" فسطاط

الفتوحات

وألقي في مياه النيل

أمجاد "أمية"

عتاب !

محمد بن علي التركي *

أدُلُّها فتَهْرَب من دلاي
فتغضبني امتعاضات الهلال
ودمعي مثل برق في الليالي
سقيت الحب من ماء الوصال
وتستجدين مني أن أبالي
وجيش الهم يذكى من مُحالي
أتلقين المحبة من خلالي ؟
رأيت العين ترمش باختيال
وقلبي لا يحب سوى المعالي
وحيلة تنادي للجدال
وفحّاش يقارنني منالي
بكل روية صدق المقال
وقيد الحب نحوك وانبرى لي
أظهره وفائي في الليالي ؟
أظهر ليلة تحت اشتعالي
فعتبي للحبيبة في سؤال
تعزيني بأوهام الوصال
تصافحني أدمعي والكل سال
تشقق جيبها جزعاً لحالي
ألست عصي دمع لا تبالي ؟
لو أن سهامه زارت خيالي
فؤادي في محبتكم لقالي ؟

أناعيتها فتغضب من مقالي
أسامر نجمها كلفاً أعاني
دموعي حرقت جَفْنَيَّ عمداً
أسائل قلبك الرقراق هلا
ترين بعينك الحوراء عيني
أبالي والرزايا في فؤادي
سألتك منذ أن كنا صغاراً
أجبت إجابة البسمات حتى
وقلت صراحة : أنت الحبيب ،
وأنت الآن في كر وفر
أجاء مفرق ودخيل سوء ؟
منالي أنت يا ليلي فقولي
أكنت حبيبة من قبل حبي ؟
أجاء حبيبكم يا (ليل) حقاً ؟
فسعداً ثم بشرى ثم سحراً
فلا عتبي عليه ولا ملام
أيسعدها أن تراني في اكتئاب
أيسعدها جفوني في احمرار
أيعجبها دموعي في خدودي
يعاتبني جناني في سهام
فلآه ثم آه ثم آه
فلست عصي دمع يوم قالت :

يا أبا الطيب..!!

ما أنضجت جلد الآبق المخصي
ما كَشَفَتْ عن سوءاته
إنَّ أحداث " أبي المسك "
تعاوِذ حواة
وتعاوِذ القوايف - يا أبا الطيب -
أقوى أبجدية.

يا أبا الطيب..!!

هذا... " تختُ بلقيس "
وكافور...؟
يبيع التخت في سوق المزايدات
كأسلاب سبيّة
إن في عينيه أمراض النخاسات
وفي أذنيه.. يدمي الجرح
ما اهتزت به النخوة.. يوماً
أو سرت في نبضه روح الحمية

يا أبا الطيب..؟

- عفواً -
بُحَّ صوتُ الشعرِ
والحراسُ .. باقون على الأفواه
كافور...؟
- سخينُ العين
يسقي ربه الخمرَ
وخيل الله...؟
تبكيها عيون بعد ما زالت صبية
بعد .. ما زالت عيون عربية

مهند *

صالح بن إبراهيم العوض

غادر الأرضُ إلى حيثُ السما
بذهولٍ لم نكد نَرْمُقُهُ
لم نكن في ساحة الهمِّ ضحى

لم تزل أيامُهُ نَفْتَلُها
واستوى ريعانه في عَوْدِه

بعد عَقْدَيْن تَلاها أربعُ
هَبْ يَرجو من طبيب خائب
جاءه في رِييقِ العمر له
جاءه كالليث يعدو زائراً
وانجلت عن حسرة عاتية

وذوت من بيننا بسماتِه
غَالِه ما رابنا إتيانُه
ونثرنا في ثرى خُطواتِه
وبدا في كل ركن طيفُه
كيف نسلوه وفي آثاره
رحم الله سجاياه التي
وسقى الله تراباً ضمُه

روحه الغضَّةُ أبَتْ مأتما
إذ دهانا بمصابٍ أعظما
والعشيَّات تسوق الأرقما

ونوالِها إلى أن تُبَرِّما
وزَهْوناً خِيالاً مُفْعَما

لم تكد تجتاز فينا حُلما
أَمْلاً قد عاد فينا ألما
مبتغى أترابه إذ أقدما
فانحنى يهديه جسماً ودما
لم يعد ذاك الأبى الضغيما

ورأينا ما رأينا مُظَلما
فتجرعناه كأساً علقماً
كلَّ مخزونٍ من العين همى
لم يدعُ فينا سُلوا مُهرِما
ما يهيجُ الوجدَ فينا مُحكما
ألجمت لأحيه سمعاً وفما
بارد التهتان غيثاً عَمما

* مهند صالح بن محمد العوض لما يتم الرابعة والعشرين من عمره ، أراد له الله عز وجل أن يجري عملية جراحية في أحد المستشفيات الخاصة تؤول به تلك العملية إلى مصيره وأجله فيقضي بعد خمسة وعشرين يوماً !!

بقايا

أحمد صالح السويد *

سَبَحَتْ على مَتَنِ الخواطرِ في لبابي خاطره
والجَفْوَ يصفعها بأمواج الجفاء الهادرة
لكنها بوفائها تطفو وتسبح ماهرة..
حتى رَسَتْ بشواطئ الوصل الجميل مُغامِرة!

ما رأيكم أن نلتقي.. ساعات وصل زاهره !
نتذكر الساعات في أنس الليالي الساهره
ونخوض نهر الذكريات العذب.. ننظر آخره
ونجول بين رياض أيام مضت متواتره
ضحكاتنا الخضراء نرعى في رباها الساحره
بين الغدير.. وأيكة.. وصُداح طير أسرهِ
بين النسيم يفوح من شِيح الدُّعابة عاطره

إني لأرهِف مسمعي لخواطري المتناثره
مازال بين جوانحي أصداءُ ذكرى عامره
نغمات أصوات هنا.. وهناك.. تسرح سادره
ومزاح أصحابي يُجَلْجَلُ في الفؤاد مشاعره
وندى أحاديثٍ أَحِبَّ غمامَهْنِ الماطره

ما حيلتي في خافقي.. نَبَشَ الحنينُ خواطره ١٩
طيفٌ يَمَرُ.. وصورة تبقى.. وأخرى عابره
ما رأيكم في أن نلتقي.. بضاف وَضِلَ ساحره ١٩
أنتم.. ويا مَنْ لم تُبالوا بالسنين الزاهره..
ونسيتُمْ وُدَّ قديماً.. في خيالي آخره..
لا تحسبونني ناسياً.. أيا من المتواتره!
هذا فؤادي بعدكم.. مازلتُ أسمعُ شاعره!

كأنما أخي يفتش عن رامبو

قصة - يوسف المحميد

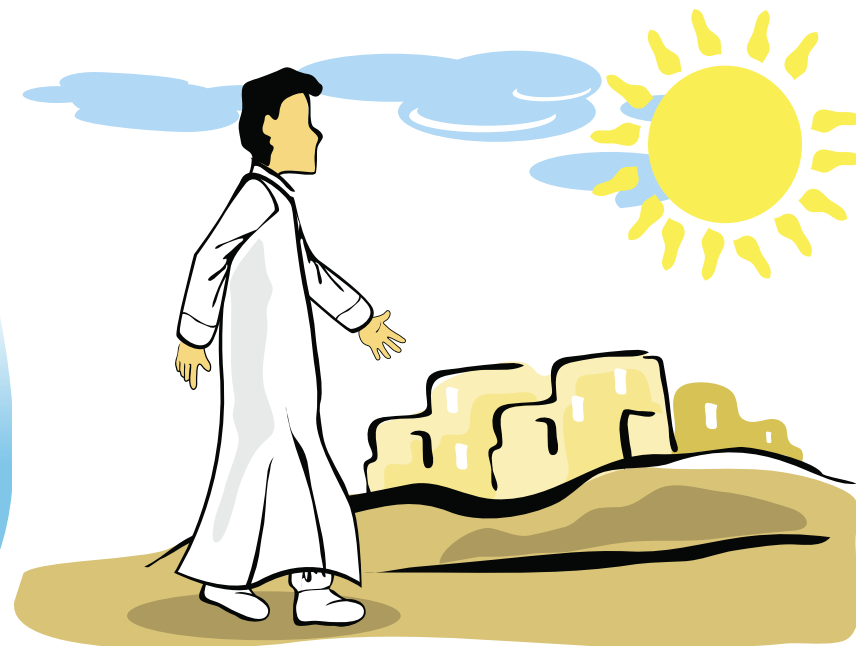
خفيفة، فدفعت صفحات جرائد مهمة في الشارع، قفز مثل ذئب دون أن ينتبه، وراح يهرول ويصرخ، يلمُّ الجرائد الزاحفة في الشارع الترابي، ويبيكي. ساعدته وجمعناها معاً، وعدت به وأنا أمسك بذراعه، وقد لمحت جارتنا الصغيرة بشعرها المقصوص تبكي من النافذة.

أخي لم يعد أخي، وعيناه لم تعودا تصطادان الأفكار الطائشة في البيوت ذات الأسوار العالية، وقلبه لم يعد يرفرف قلقاً كجنّاحي طير، صار بليداً وخاملاً، ويحدّق في الفراغ.

أخي لم يعد أخي، وأذناه لم تعودا وردتين تتفتحان مع الموسيقى، يحتاج كلما سمع قطرة ماء، أو خشخشة ورقة جريدة ترتفع وتهوي في الشارع الترابي، أو انفراط تغريد طير الكناري الأصفر في قفصه المعلق في المطبخ.

أخي لم يعد أخي منذ أن أعادوه إلينا، لم يعد يكثر بأوراقه وغرفته وطاولة الكتابة، حتى صور الكتاب والفنانين الملصقة على جدران غرفته تحررت وهبطت من جدرانها ومضت. ذات ليل، شاهدت فوكنر يصحب ماركيز، وهما يُخرجان القرى والمدن من غرفة أخي وبعد ساعات قليلة كان آرثر رامبو أيضاً بشعره المصفوف بعناية يخرج من الباب لاعناً كل شيء.

عند الفجر، أيضاً رأيت أخي، كما هو في صورته أيام الثانوية، خارجاً من غرفته صامتاً، حاملاً أوراقاً صفراء قديمة، كأنما خرج يفتش عن رامبو.



رمل . . .

قصة : أمل الفاراف

الناس لا يفهمون الحقيقة حين أقدمها بلا ملابس، ولا يفهمونني فيبتعدون وأتألم..

أنادي صفاري، يلتمون وعيونهم على شفتي وأحكي:

هي عادة قديمة لأجدادكم وسنحييها اليوم

إذا ضاقت صدور أجدادكم أتدرون ما يفعلون؟

– يغنون: قالت الوسطى

ضحكت: صحيح، ولكن إذا ضاق صدر أحدهم جداً راح للبر، يحضر

حفرة صغيرة، يحكي فيها ما يوجعه ويدفنه، والآن سنفعل مثاهم.

قال أنضرهم: لا يوجد ما يضايقني؟

قلت: احضر حفرة وضع فيها أمانيك..

أردت أن أكمل: ولا تدفنها حتى لا تكون فأل سوء، لكنهم كانوا قد انتشروا.

بقيت الكبرى، قالت سأحضر اثنتين يا أبي واحدة لما يقهرني، والثانية لما أريده.

أومات مباركاً وراحت.

انتحيت بحدة قريبة أنبش جذرها، وأحفر ويتهائل ما حوله دافئاً ما أحفر.

أقيم كفي الأيمن كتفاً أعلى للحفرة تحمي سافلها من عاليها، وحكيت:

"صدري يوجعني، راحت لا أسعدتني بوجودها ولا رحيلها أراحتني، هم

يحتاجونني وأنا تعب، يدي باردة، وقلبي فاضي.. قلبي يوجعني يارب"

رفعت كفي فغمرت الحبات المستديرة الشفافة نصف الحفرة، ومسحت وجهها بكفي مساوية باقية.

عن يساري حفرت حفرة أصغر، ثم صرت أقبض على الرمل وأذروه فيها

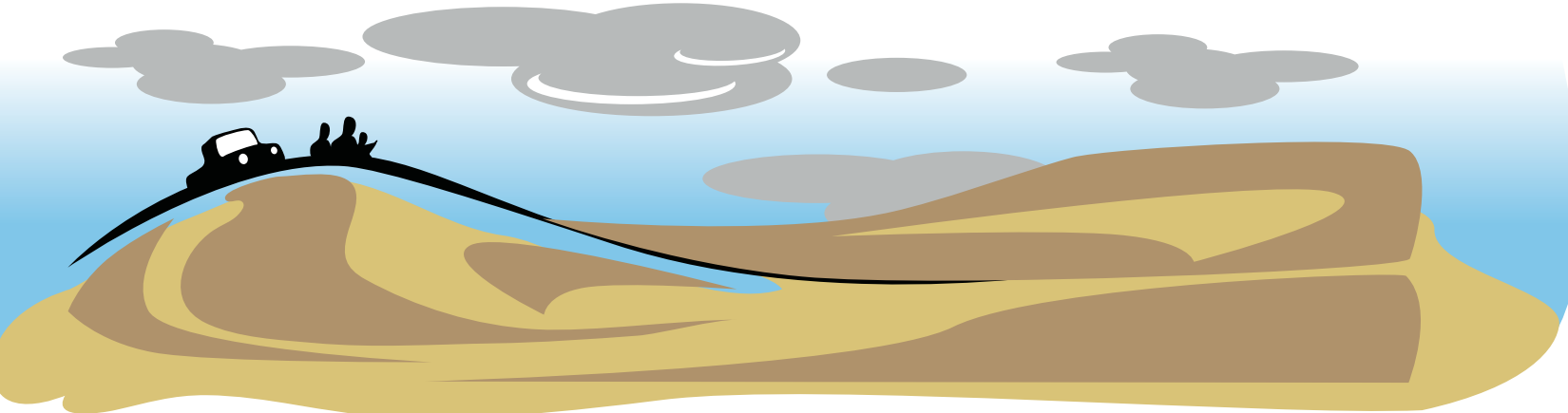
ومع كل قبضة أمنية صفاري الذين فرقتهم الحفر يجمعهم اللعب الآن..

أوسد رأسي الرمل وأعلق عيني على السماء، زرقتهما تبهت بالاعتیاد..

وأذكر أنا أن دفن الأوجاع طقس مؤنث، وأتساءل هل تغلغلّت في أمومتي الحادثة لذا الحد؟

نركب مغادرين وبعض الطبول تقرع قرعاً أولياً هنا وهناك، أكتب لعشتار: "الدواسر كائنات من طرب".

حين أدير وجه السيارة أنظر للمكان، فيبدو لي تكتمه مهيباً، أوجاعنا لم تغير في سحنته شيئاً.. أحسد الأرض وأشدّ و صفاري يرددون.



الرجل الذي تخونه الأبواب

قصة : منصور العتيق

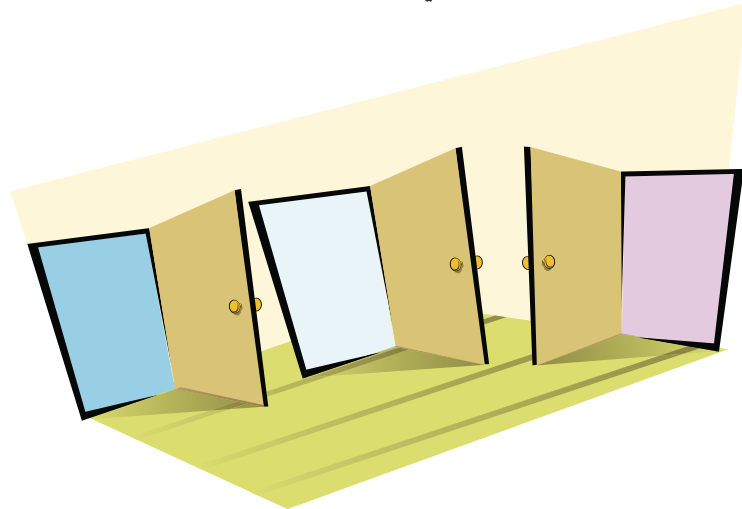
بعد أن أمنت أن زواجي لم يكن سوى باب خائن آخر. رحمة لم تعطيني الفرصة. رحبت وفرشت الأرض بلسانها وقدمت القهوة والحلوى المنزلية. وناذت زوجتي السابقة قائلة : لقد جاء للصلح! وزوجتي لم تعطها فرصة أيضاً، جاءت في كامل زينتها ومكياجها وقدمت العصير بنفسها. خرج الأمر تماماً من يدي كما ترى!

مساء، بدأت أتحكم في الأمر شيئاً فشيئاً. الناس يعقدون صداقات محدودة مع أبوابهم. يعلقون عليها صورهم الثمينة وحروفاً لأسماء حبيباتهم وبعض تذكاراتهم ومعاطفهم. المتحضرين والمؤمنون يحبون أبوابهم ويبدلون ملابسهم خلفها بامتنان ويسندون ظهورهم عليها حال البكاء. والذين يدلّفونها بصخب (مثلك يا دكتور، ومثل رحمة) هم حمقى سيعاقبهم الله بباب جهنم ولا شك! مشكلتي أنني فهمت كل هذا متأخراً. بدأت أعقد صداقتي الخاصة مع الأبواب. أطرقها مراراً فتشعر بالأهمية والوزن. أفتحها بهدوء وأؤكد. بدأ الأمر يفلح أخيراً. بدأت أصل إلى وجهتي الصحيحة. وإذا حدث وخانني أحد الأبواب فإنني أعاقبه ولا أعود إليه مرة أخرى.

هكذا بدأت المياه تعود إلى مجاريها.

وأنا الآن، أمامك، يا دكتور لإثبات كل شيء. قرأت على بابك : (الدكتور فلان، طبيب نفسي). طرقت الباب بلطف. وفتحته بهدوء. ودخلت. فعلت كل شيء كما ترى. وقلت كل ما أملك دفعة واحدة. إذا طلبت مني الجلوس وسألتني الأسئلة المعتادة السخيفة. فسيبني هذا أن الأمور في نصابها الصحيح. وأنتي دخلت بالفعل عيادة نفسية. وأن الأبواب منحني ثقتها مرة أخرى. أما إذا تحولت يا دكتور، بقدرة قادر، إلى مدير عام، أو عامل مصبغة، أو حتى رئيس دولة. أو حتى رحمة، فسيبني هذا أشياء أخرى.

سبيني هذا أن الأبواب تنتقم مني، تضطهدي، ربما فتحت منذ زمن باباً لا يخصني. ربما هي زوجتي، وظيفتي مكان قضاء إجازتي الأخيرة المملة، تخصصي في الجامعة، نوع سيارتي، جريدتي المفضلة أو حتى اسمي. الذنب ليس ذنب الأبواب. أنا الذي فتحت الباب الخطأ. قد يكون هذا في



طفولتي كما قد يكون بالأمس. وأنا أكرر نفس الخطأ الآن. الأمر يبدو لي متاهة وأبواباً خائنة. لكنني أعترف الآن : لا ذنب للأبواب فيما يحدث. هي تعاقبني عقاباً طبيعياً فحسب. الوحدة تخونني، التوحش يخونني، والشابة التي تسوي زينتها أمام مرآة في دورة مياه النساء تخونني، لكن الأبواب لا تخونني..)

مثل كل صباح، سيطلب الرجل الجالس خلف المكتب من الرجل الذي تخونه الأبواب الجلوس. سيرفع سماعة الهاتف قائلاً باقتضاب : تعال . سيدخل رجال الأمن ليقْتادوا الرجل الذي تخونه الأبواب . سيدخل في

حلم رديء

قصة سارة الشبيلي

ولا أثر لزوجته بينهم!

وبما أنني أخبر أطفالاً لا أعرفهم الآن ويدعونني (ماما) فهذا يعني أنني تزوجته في ذلك الحلم لأرزق بأطفاله في هذا الحلم الرديء أيضاً! ولأن الأحلام لا يجب أن تكون منطقية جداً.. فأطفالي بلحى وأحذية نسائية!

ولأنني الآن أقص رؤيائي على شيخ في حلم آخر ويقول لي : اتقي الله ولا تشتري الكثير من الأحذية!!

فقد أثرت أن أنام على سرير تاركة أهله وأطفاله والشيخ ينبشون في أشياء ليست لي علني أحلم في حلمي بحلم أفضل منه!

قاموس الأحلام : الحذاء في المنام رجل يلي أمور النساء ويزينها ويهيئها!



صانع الملح

قصة : جبير المليحان

أشار بيده ضاحكاً . ومشى متجاوزاً السور الطيني المحيط بالمزرعة من كل جوانبها ..

ثم خرج من الباب الكبير المفتوح دائماً، بانث له أشباح الجبال بعيدة وغامضة، وهي تحتزم بغمام كثيف يغطي سفوحها، وكأنها تخفي سرا. قال:

– علي أن أصل مع شروق الشمس..

أسرع خطاه وكأنه يركض.. أقدامه تنتقل فوق حصى البطحاء محدثة صوتاً واضحاً في هدوء المكان، غبار خفيف يعلو من خلفه ثم يهبط فوق الحصى.

شجيرات الطلع والسدر والعوسج والرَّال والسَّلَى والنَّقْدُ تتناثر في الفلاة.. التفت ولاحظ حمرة الشفق، نظر إلى القرية فلاح شبحها بعيداً جداً، فأسرع الخطى.. وصل السفح مقتحماً الضباب.. وسلك دربه المعروف.. قال :

– الريح مواتية ولن تشم الذئبة رائحتي.. تشمم ثوبه المدبوغ بحبة.. وتوقف عند شجرة سُوَيْدٍ ..قطف مجموعة من عناقيدها الناضجة وألقى ببعض الحبات اللامعة في فمه، ووضِع الباقي في مخلاته، قال ساخذ المزيد للأولاد بعد عودتي.. مشى صاعداً بدون صوت : قافزاً من صخرة إلى أخرى كأنه ذئب.. يختار الصخور الملساء ويقفز.. سلم صخري أملس، قال ذلك وضحك.. وعندما ارتفع التفت. بدت القرية وكشريط طويل من النخيل والدور.. ومن خلفها امتدت سهول مفتوحة دون نهاية.. كانت الشمس على وشك البزوغ.. فارتفع مع الصخور بحذر، وتوقف عند الصخرة الكبيرة. أنزل البندقية.. ومد منظاره :



– هذا هو الغار.. ستخرج الذئبة مع شروق الشمس تماماً. لو كان مهيب الريح من ناحيتي لشمّت الرائحة فوراً وأفسدت خطتي.. لست بحاجة إلى قتلها.. أريد بلورات الملح فقط.. لكن هل تفهم ذلك ؟ إنها لم تنس أن اثنين اقتحما بيتها وهي تبحث عن صيد واختطفها جراءها. تذكر حديثة تلك الليلة، وهم يجلسون متحلقين حول النار وإبريق الحليب بالزنجبيل.. لقد بكى الولد الصغير، ولاذ بحضن أمه.. ما كان لي أن أقول إن اثنين قد لبسا ثوبي الصيد المدبوغين، وكمنّا بالقرب من الغار، حتى إذا خرجت منه، وابتعدت دخلا الغار ووجدنا ستة جراء لم تفتح عيونها، فقتلنا أربعة ووضعنا اثنين في كيس وعادنا بهما إلى القرية حيث باعاهما إلى تاجر في المدينة.. جلس يراقب مخرج الغار.. وهو يحدث نفسه.. لن ننسى كيف كانت تعوي وتدور بالقرب من البيت الذي احتفظ به الصيادون بالجروين.. تدور وتعوي حتى الفجر.

تسللت أشعة الشمس الأولى إلى فوهة الغار.. فدقق النظر : رآها.. تخرج.. تقف.. وتحرك رأسها إلى الجهات. لابد أنها تبحث عن شيء.. ربما تحدد الجهة التي تقصدها.. عادة تخرج للصيد في الليل، وتعود مع الفجر.. لكنها عندما تلد.. تغير وقت الصيد، وتخرج مع شروق الشمس.. لا تتعد كثيراً، وتعود في الضحى.. بكل تأكيد إن في الغار جراء.. رفعت رأسها إلى الأعلى وعوت عواء متصلاً وطويلاً.. ثم وضعت ذيلها بين قائمتيها مهرولة وهي تسل نازلة إلى الجهة الأخرى.

انتظر قليلاً.. مشى بحذر حتى صار قريباً من باب الغار وتوقف.. أنزل بندقيته وجهزها.. تلفت في كل الجهات، مد بصره بعيداً.. الشمس ترتفع.. والقرية تستيقظ.. تسل إلى الغار. في زاوية كانت مجموعة من الجراء الصغيرة، برؤوس حمراء كبيرة، تصخب بالحركة والعواء الضعيف.. لابد أنها شمّت رائحتي.. علي أن أسرع.. بدأ يكسر بلورات الملح اللامعة المتدلية من سقف الغار.. يجمعها بيديه، و يضعها في الكيس المعلق بحزامه، ثم يتوقف ويطل إلى الخارج.. يجيل ببصره متأكداً أن صاحبة البيت لم تعد.. امتلاً الكيس.. ألقى نظرة إلى الجراء ونزل مسرعاً وهو يشعر بسعادة.. وبطاقة كبيرة للركض.. عندما ابتعد عن الغار منحدرأ.. تمهل، وغنى بيتين من الشعر، وهو يجمع في مخلاته ما يجده من الحميض والفروع وحواً البوّ ٤... وصل إلى السفح وأدار نظره إلى الجبل الشامخ : كان يسطع تحت أشعة الشمس كأسطورة.. وبطرف خنجره اجتث مجموعة من الجُحَقْ وكون باقة من السُكَبْ والنَّفَلْ، وقال في نفسه : ستفرح بها.. ثم انحدر مغنياً باتجاه القرية.

دخل من الباب الكبير متجهاً إلى البيت الطيني، وصل بالقرب منه.. كان الضحى يتمدد رخياً فوق الأرض.. وشجرة العنب القريبة، تتمدد فوق مساحة واسعة مشكلة مساحة من الظل. تتحنح فاشرب أعنق المرأة، وخفي قلبها وابتسمت.. هاهي تجلس في الظل فوق حصير مفروش، تصنع سلالات للعناقيد؛ تمسك خوصتين أو ثلاثاً من الخوص الطري الأبيض، وتبللها بالماء، وتشكلها بأناملها حزاماً رقيقاً.. الحزام يستطيل ويستطيل من تحت أناملها، منحدرأ على حجرها، ثم يلتف دوائر بجانب فخذها. تهز رأسها بحركات إيقاعية وهي تغني بصوت خفيض. الصبيان يلعبان في التراب؛



يدوران دون انقطاع حول دائرة واسعة رسمهاها فوق الأرض. تهب نسيمات باردة محركةً سعف النخيل وأوراق الأشجار. أغصان العنب المتدلية لا تتحرك كثيراً. الرجل يقبل باسمأ، ينزل بندقيته عن كتفيه، ويلقي بمخلاته إلى الطفلين، يتسابقان لالتقاطها، ويجريان بفرح إلى أمهما.. وصل إلى المرأة وهي ترفع رأسها مبتسمة، أخرج من حزامه باقة الأعشاب، شم رائحتها، انحنى وقبل رأسها، ووضع الروائح في حجرها. قامت وضمته، ثم قادته إلى مكان القهوة. سأل :

– لم يلمسوه ؟

وهو يشير إلى كومة من أغصان يابسة صفت كهرم، وأعدت في أقصى زاوية الظل.

– لا.. تعال.. القهوة..

يمشيان، يقترب من وجهها ويباغتها قاطفاً شفتيها... تسحبه من طرف يده فيسقط ضاحكاً على ظهره ثم يستقيم. تناوله طاسة الماء فيعب منها ويمسح فمه وشاربيه بظهر كفه.. تناوله فنجان القهوة وتمد له قدح التمر.. الصبيان قريبان ينظران إليهما يتهامسان، ويضحكان، يقتربان وينثنيان، تمسك بيديه، وتسقطه على ظهره فوق البساط.. يرفع يديه مستسلماً. يتضاحكون.. ويبدوون الأكل..

يقوم ويتوجه إلى الزاوية، يوقد ناراً في الهرم الصغير، ويعود للجلوس والأكل معهم. يراقب احتراق الغصون، ثم يقوم ويغطيها بالرمل على مهل حتى تتطفئ ولا يتبقى غير الدخان. يعود ليتمدد فوق الحصير واضعاً يده اليمنى فوق عينيه. يقترب منه أحد الصبيين ويداعب لحيته. يبتسم.. ثم يقوم إلى الكومة، يخرج قطع الفحم وينظفها بخرقه ويصفها بعناية فوق قطعة قماش. كومة الفحم تشكل هرمأ صغيراً. يتربع أمامها ويضعها بجانب ركبته.. يفتح صرة ويخرج منها ميزانأ صغيراً بلون الذهب.. يمسح النجر الصخري الكبير الأدهم الجاثم بجانبه.. يضع في كفة الميزان قطعاً من الفحم، وفي الكفة الأخرى قطعاً من البلور اللامع. ينظر إلى كتفيه المتوازيتين بعناية حتى تتساويا، يفرغ ما فيهما في فوهة النجر.. يقطرُ فوقه نقطاً من الماء بأطراف أصابعه. يشير بيده إلى الصبيين، يبتعدان، ثم يرسمان دائرة جديدة، ويبدأن بالركض حولها. يكشف الرجل عن ساعديه ويمسك بيد حجرية طويلة ملساء لونها أخضر. يدق الفحم بحذر شديد. يتأنى بين كل مرة يهوي بها على خليط الفحم والقطع بعد كل ثلاث دقائق يقطر نقط الماء، عيناه على الفوهة تماماً.. المرأة تسف الخوص والأولاد يدورون دون ضجيج.

من الطريق القادم يصل صوت نحنة رجل. يقترب الصوت. المرأة تلملم جدائلها الطويلة، وتغطي وجهها وجدائلها. والصبيان يكفان عن الدوران. يظهر رجل :

– السلام عليكم.

يرد الرجل الآخر السلام وهو يقف.. يمشي بالرجل مرحباً إلى حيث أدوات القهوة، يمد يده مواصلاً الترحيب، يجلسُ الرجل على البساط الأحمر النظيف، يصب له فنجاناً. يشرب الرجل فنجانه، فيصب له آخر، يصب فنجاناً ثالثاً، يناوله الفنجان وهو يقول :



- لدي عمل لا أستطيع تأخيرهُ !

يشير إلى النجر الجاثم ويقول :

- أصنع باروداً.

يفغر الرجل فمه ويهم بالقيام.. فيقول له الرجل :

- استرح. هاك الدلة !

يتناول الرجل دلة القهوة.. ويذهب الآخر إلى النجر.

يفرغ الرجل من قهوته، ويلتفت صوب المرأة.. أصابعها الطويلة تعمل

برشاقة، وذراعها البيضاءوان يبرزان وهي تسف.. يقول الرجل بصوت عال :

- ماء.. أريد ماء !

يشير الرجل الآخر إلى الصبيين. يتراكضان إلى قربة الماء المعلقة.

يصب أحدهما منها في طاسة، ويذهب ويناولها إلى الرجل فيشرب ويضع

الإناء ويمسح فمه. ينصرف الصبيان. الرجل يرفع رأسه ويحدق في

العناقيد الذهبية المتدلّية، يبتسم. ويقف. يمد يده ويلمس العناقيد. يمرر

أصابعه بنعومة عليها، ثم يقطف عنقوداً كبيراً يجلس مقابلاً المرأة، يمسك

العنقود بيد ويبدأ أكل الحبات وهو ينظر إلى المرأة ويبتسم .

الرجل الآخر يدق الخليط بتمهل وحذر. يخطف نظرة عاجلة إلى

الرجل، ويدق.

تلتقي عيناه بعيني المرأة. تلملم أغراضها وتقوم متجهة إلى باب البيت

القريب. يتابع أكل العنب الجديلتين الذهبيتين المصفورتين تترافقان حتى

أسفل الظهر. تختفي المرأة. يمصص شفثيه وهي تختفي. الرجل يهوي

على الخليط بقوة. المرأة تتادي من داخل البيت.. يضع اليد الحجرية فوق

صحن النجر ويقوم. يقفز الآخر نحوه مطوحاً ببقايا العنقود، ممصصاً

شفثيه، ويقول :

- تصنع باروداً ؟ هل أساعدك ؟

- استرح. إنه خطر !

يقترّب منه الرجل ويقول :

- هل تحاربون ؟

- الخطر في كل وقت.. والحرب قائمة أبداً !

- كيف تصنعه ؟

الرجل واقف. ينظر إلى البيت. ويقول :

- من هذا الفحم والكبريت والملح.

- من أين تأتي به ؟

- من هذه الجبال.. ويشير بيده إلى الجبال البعيدة العالية. ويضيف

وهو يخطو إلى البيت :

- نستخدمه للصيد غالباً !

ينظر إليه الرجل، وينظر إلى النجر.. الآخر يدخل إلى البيت.. ويلمح

في عيني المرأة أسئلة غاضبة.. فيقول :

- ضيف وسيذهب.. اطبخي لنا الغداء !

- ولكن..

لم تكمل المرأة، فقد هرع الرجل على دوي انفجار شديد. كانت

الدجاجات تفر، وأسراب العصافير تملأ الجو، والرجل ممدد على الأرض.

وقد تلمخ وجهه ويداه بالسواد والدم...

لم يكن الانتظار كافياً

قصة : هديك العبدان

أخرى برقم الفندق ثم ذهبتُ إليه.. دخلت غرفتي.. رتبت ملابسِي، دخلت

بعدها إلى الحمام لأُسترخي في الماء الدافئ بعد يوم متعب، حينما خرجت

وجدتُ مكالمة منه ورسالة صوتية.

"عزيزتي.. عذراً لم أستطع الحضور ولكن الفيلم في السينما كان

أطول مما اعتقدت".



لم يكنُ هناك انتظار من قبل يشبه انتظاري هذا له، بحثت عن وجهه

بين كل الوجوه في المقهى، لم أجده، كنتُ مؤمنة بوعوده، أخبرني أنه سيأتي

ليودعني قبل أن أغادر، على هذه الطاولة بالتحديد.

لم يبقَ على الإقلاع سوى ساعة ونصف، لا يمكن أن أرحل دون أن

أودعه!، ولا يمكن أيضاً أن أؤجل رحلتي أو أتأخر!، اتصلت به كثيراً ولكن

هاتفه كان مغلقاً، الوقت يتأخر وعليّ الذهاب الآن، كتبت له :

"انتظرتك كثيراً.. كثيراً.. كثيراً أتعني معنى هذه الـ (كثيراً) ؟ لو

علمت، ستعرف كم خذلتني"...

وأرسلتها إليه، ربما تتكفل شبكة الاتصال بإيصالها، كنتُ على يقين

أنّني حينما أصل سأجد رسالة منه معبأة بالاعتذارات والأعذار التي

كنتُ منذ الآن فيما إذا كنت سأقبل بها أم أحافظ على ما تبقى لي من

كبريائي.

حينما أضاءت إشارة السماح لنا بفتح الهواتف بعد الوصول.. فتحته..

انتظرت.. دقيقة.. اثنتين.. خمساً.. ثلاثين.. ولم تصل أي رسالة!..

عرف القلق طريقه إلى وريدي.. ربماً أصابه مكروه!.. ربما وقع في

حادث مروري، عدتُ للاتصال.. وما زال هاتفه مغلقاً، تركتُ له رسالة

كما تشي بذلك بطاقتك الشخصية، ليوم خلا من الشهر السابع في

سنة تسع وثمانين وثلاثمائة بعد الألف الهجرية إن شاء الله أن تأتي إلى

هذا العالم كإنسانٍ جديدٍ يحتل حيزاً من الفراغ الكبير ويضيف إلى تعداد

سكان العالم رقماً جديداً. لكنك لا تعرف هذا الرقم ولا تدري كم جاء

مেক في نفس اللحظة من أناس جدد. تبكي لحظة مجيئك لكنك تسكت

عن ذلك مع مرور الوقت.

تعيش كما هو الواقع في عالمك الصغير. تأكل وتشرب وتلعب وتنام.

تسعد حيناً وتشقى أحياناً أخرى. لا يضير ذلك؛ لأنك عندما كبرت

أصبحت تدرك أنك لا يمكن أن تعرف أي معنى للسعادة إلا بتجرع شيء

من الشقاء رغم أنك لا تسيغه، تبدأ حياتك كما يبدأها أي إنسان في

مثل سنك عاش في نفس عالمك. يذهب الأطفال في هذا الزمن إلى شيء

يطلقون عليه مدرسة. لا ترغب بذلك. تبكي ولا من أحد يهتم بك. تأتي إلى

ذلك المكان رغماً عنك. ترضخ للأمر الواقع فتسير باتجاه التيار الجارف

وتسكت عن البكاء مع مرور الوقت. يستمر الحال كما هو عليه قبل ذلك.

أكل وشرب ولعب ونوم. تنجح في دراستك الابتدائية كما نجح الآلاف غيرك

من دون تميز أو ضعف. تفعل ذلك في المرحلة اللاحقة لها، وتتساءل أين

سيذهب الإنسان بعد ذلك. تعرف الإجابة وتفعل كما يفعل الآلاف غيرك.

لا تجد لنفسك مبرراً مقنعاً في اختيارك هذا إلا أنك تدربت على الماضي

قدماً باتجاه التيار. سابقاً كنت تبكي عندما تساق إلى غير ما تريد،

أما الآن فلا سبيل إلى ذلك. تجتر ذلك البكاء القديم فيتحول إلى بضع

كوابيس تنتابك بين الليلة والأخرى. ما زلت تملك ذلك

الإحساس القديم في امتعاضك من هذا المكان. رغم ذلك تستمر.

تعيش نفس الأسطوانة المكرورة. تنجح في هذه المرحلة أيضاً من دون تميز

أو ضعف كما يفعل الآلاف غيرك. تزداد حيرتك وتتساءل أين سيذهب

الإنسان بعد ذلك. تعرف شيئاً من الإجابة تخبرك أن من هم في سنك

يذهبون إلى مكان يطلق عليه جامعة. تذهب إليها كما يفعل الآلاف

غيرك. تدرك أن هذا المكان لا يختلف عن الأمكنة السابقة التي كنت

ترتاها رغماً عنك. يتناوبك نفس الشعور القديم. تجتره كما فعلت سابقاً.

حلقة مفرغة

قصة : خالد العوض

تكتشف أنك ما زلت تمارس نفس الدور ، تتضايق من دون أن تعرف لماذا

والى متى. حتى أهواؤك ما زالت هي نفسها لم تتغير منذ كنت

طفلاً صغيراً. تذهب وتجيء كما أي إنسان آخر. تتهرب من التفكير

في ذلك وتشغل في توافه أمور تعلمها، تدهش لشدة إتقانك الدور

لأنك ما زلت تمارس نفس النجاح الذي يفعله الآلاف غيرك. لا تودُ أن

تتمادي في إكمال هذه اللعبة. لكنك لا تملك إلا أن تفعل لسبب بسيط. لقد

تعودت على ممارسة هذا الدور بصورة آلية. ستستجيب أعضاؤك

لحواسك المتراكمة وتنقلك إلى السير قدماً في اتجاه التيار دون

وعي منك. يزداد سؤالك حدة أين سيذهب الناس بعد ذلك. تتعرف

إلى ملامح إجابة مفادها أنه قد حان الوقت للانخراط بممارسة دور

مختلف. لا تكتشف جديداً. تيأس وتبقى مسلوب الإرادة، لأنك اكتشفت

متأخراً وبعد كل هذه السنين الطوال أنك سلكت الطريق التي كان يجب

عليك أن تتجنبها.





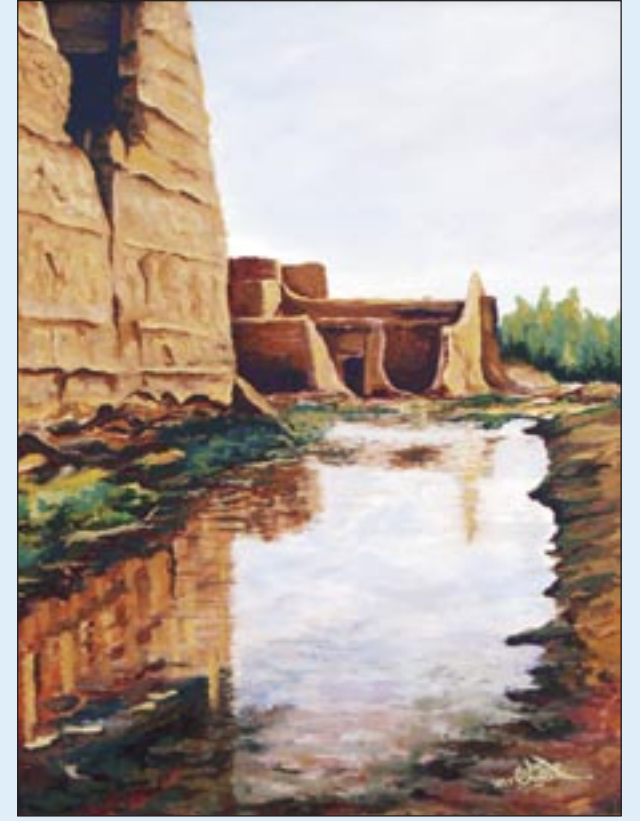
من أعمال الفنانة التشكيلية ندى النزهة



من أعمال الفنانة التشكيلية مريم الرشيد



من أعمال الفنان التشكيلي عبدالله بن علي العدل



من أعمال الفنان التشكيلي علي بن صالح النقيدان



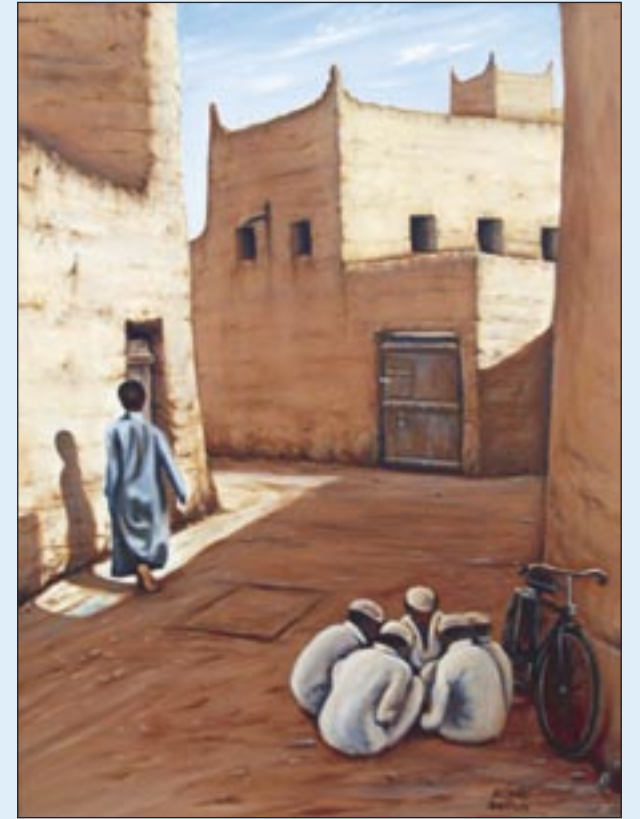
من أعمال الفنان التشكيلي عبدالله الحجي



من أعمال الفنانة التشكيلية سلمى الرثيع



من أعمال الفنان التشكيلي علي النجمي



من أعمال الفنان التشكيلي صالح بن علي النقيدان



من أعمال الفنان التشكيلي عبد الله الرشيد



من أعمال الفنان التشكيلي نادر العتيبي



من أعمال الفنان التشكيلي عبد العزيز المزيدي



من أعمال الفنان التشكيلي عبدالعزيز المرشود



من أعمال الفنانة التشكيلية حنان النقيديان



من أعمال الفنان التشكيلي إبراهيم الزكيان



من أعمال الفنان التشكيلي احمد الجدعان



من أعمال الفنان التشكيلي عبد الله الصالحي



من أعمال الفنان التشكيلي عبد الله العليان

أول الغيث

د. حمد السويلم*

الأدبية انصرف الناس عنها وعزوفهم عن متابعة أنشطتها المنبرية، لكن هذه المجلة سترحل إلى جمهرة المتابعين والمثقفين لكي تنفذ إلى عقولهم وقلوبهم وهم في منازلهم وأماكن عملهم، وهذا الملتقى هو الرهان الذي تراهن عليه مجلة إبداع، فإسهاماته العلمية والإبداعية هي السحب الملبدة بالغيث، وملاحظاته واقتراحاته هي الرياح التي تزجي هذه السحب لكي تمطر صيباً نافعاً يحيي القلوب والعقول.

إن الأندية الأدبية أنشئت من أجل القيام بدور حيوي وفعال في ميادين الثقافة والفكر وإشباع الحاجات إلى المعرفة، ومن أجل تحقيق حلم المثقف في وجود مؤسسات ثقافية نشطة منتجة.

أجرت وزارة الثقافة والإعلام تعديلات على نظام الأندية الأدبية وضخت إليه دماء شابة، كما أنها عملت على إنشاء أندية جديدة في بعض المناطق والمحافظات، بيد أن هذه الأندية لن تأتي ثمارها وتحقق أهدافها ما لم تجد المؤازرة من قبل فئة الشباب الذي يمتلك الطموح والطاقة والقدرة على العمل، وإن نادي القصيم الأدبي يفتح ذراعيه مرحباً بكل شاب يأنس في نفسه القدرة على العمل، وسوف يضع أمامه كل الإمكانيات المتاحة كي يمارس فعله الثقافي والإبداعي.

كانت هذه المجلة بمثابة الحلم الذي يراودني منذ عشر سنوات تقريباً، فقد قدمت آنذاك مقترحاً لمجلس إدارة النادي السابق، يؤكد على أهمية وجود مجلة ثقافية تسهم في دفع الحراك الثقافي المحلي.

وقد وافق المجلس على هذا الاقتراح، وكلفت رئيساً لتحريرها، لكن حينما شرعنا في العمل دخلنا في جدل يشبه جدل بيزنطة حول الدجاجة والبيضة وأيهما أسبق بالوجود، فحينما طلبت ميزانية تخصص لهذا الإصدار الجديد، وعلى ضوء هذه الميزانية يكون حجم الإصدار وقيمتها المعرفية، طالبني المجلس أن أجهز العدد أولاً ثم يقدر المجلس ما يستحقه وهكذا تلاشى الحماس في ذلك الوقت لهذه المجلة، لكن لإيماني أن الأحلام لا تموت، ظللت أحمل هذا الحلم حتى حانت الفرصة لتحقيقه، وهاهي المجلة التي أحلم بها قبل سنوات تخرج حاملة الاسم نفسه الذي طرحته على المجلس السابق.

وإننا نتطلع إلى أن تكون هذه المجلة إضافة تسهم في إثراء الحركة الفكرية المحلية، فهي قطرة ستصب في نهر الثقافة كي يتدفق نبعا صافياً يسقي ظمأ العقول.

وإن من أهم المشكلات التي تعاني منها الأندية